



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Autonomia i autodeterminacja : chronotop poezji konkretnej Stanisława Dróżdża

Author: Małgorzata Kłoskowicz

Citation style: Kłoskowicz Małgorzata. (2013). Autonomia i autodeterminacja : chronotop poezji konkretnej Stanisława Dróżdża. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

Wydział Filologiczny

Katedra Literatury Porównawczej

MGR MAŁGORZATA KŁOSKOWICZ

Autonomia i autodeterminacja.

Chronotop poezji konkretnej Stanisława Dróżdża

**Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. zw. dr. hab. Tadeusza Sławka**

Katowice 2013

Spis treści

Zaproszenie	4
światy możliwe/ świat aktualny/ świat oswojony	11
potencjalność/ użycie/ życie	12
Rozdział 1 Publikacja Pojęciokształtów	16
Wystawa	20
Konsekwencje sposobu publikacji Pojęciokształtów	27
Po pierwsze: wystawę trudno zobaczyć przez przypadek.....	27
Po drugie: wystawa daje możliwość natychmiastowego oglądu.	29
Po trzecie: wystawa jest przestrzenią zamkniętą, znajdującą się pod stałą kontrolą.....	38
Po czwarte: wystawa zawsze ma charakter czasowy.	44
Po piąte: wystawa tworzy nieobojętne tło emocjonalno-wolicjonalne.....	47
Rozdział 2 Relacja pa\$ozytnicza.....	53
Oczyszczanie przestrzeni	53
Język/Tło	58
<i>/ białe-czarne/</i> - gest oddzielenia.....	59
<i>/ życie-śmierć/ / początekoniec/</i> - bliźnięta syjamskie	60
<i>/ antynomie/</i> i tak, i nie.....	65
W świecie Uczestniczącego-pa\$ozyta	70
Użycie w świecie poezji konkretnej Stanisława Dróżdza	75
W świecie Pojęciokształtu-wiru\$a	80
Memento	82
Transkrypcja.....	88
Immunologia.....	98
Antidotum	105
Podsumowanie dotychczasowej linii rozumowania	128
Słowo-grób/Język-cmentarz	137
Mutacje.....	146
Inspiracja.....	162

Rozdział 3 B(rama) chronotopu	174
Albert Einstein	175
Immanuel Kant	177
Michaił Bachtin	180
Reguły i zależności metryczne	188
<i>/ między/ - ma granice nieskończony</i>	<i>195</i>
<i>/ klepsydra/ - iluzja upływu czasu</i>	<i>201</i>
<i>/ koło/ - świat rotujący</i>	<i>210</i>
<i>/ czasoprzestrzennie OD DO/ - unistyczna realizacja</i>	<i>217</i>
<i>/ słowo/</i>	<i>222</i>
Dominujący chronotop Pojęciokształtów	224
Rozdział 4 W ogrodzie sensu	227
 Spis fotografii.....	 240
Aneks.....	247
Bibliografia.....	248

słowo

Zaproszenie

Pierwsze słowo nie powinno zniechęcać. Może być przezroczyste lub niemal niezauważalne, aby czytelnik mógł bez oporu znaleźć się od razu 'w' potoku myśli, podążając śladem autorem. Albo wręcz przeciwnie, może już w pierwszej wypowiedzi zatrzymywać uwagę, zadziwiać pytaniem, tezą lub cytatem, być rodzajem przynęty. Nie powinno jednak zniechęcać.

Plastyczność słowa, jego arbitralność, łączliwość i niedookreślenie znaczeniowe umożliwiają wprowadzanie drobnych zmian, których celem jest jak najlepsze, w odczuciu autora, wytyczanie ścieżek myśli. W języku naukowym słowu można nadać status terminu i przekształcić w metodologiczne narzędzie. Proponowane zmiany zawsze jednak niosą ze sobą ryzyko niezrozumienia, terminy otrzymują jakby nowe życie, i, odrywając się od początkowego kontekstu¹, zaczynają

¹ Z drugiej strony pewnych pojęć nie można używać bezkarnie. Wystarczy kilka przykładów. Takie terminy jak *signifiant* i *signifié*, *znak*, *feotyp*, *genotyp*, *jouissance*, *klącze*, *différance* itd. pociągają za sobą czasowy i przestrzenny kontekst, umiejscawiający je w obrębie myślowych konstrukcji konkretnych badaczy i tradycji, zaplecza. Wydaje się, że do takich terminów należy również *chronotop*. Silne kontekstowe powiązanie nie gwarantuje jednak odniesienia sukcesu w kolejnych, zapożyczonych użyciach. Podane przykłady nie są jedynie metaforami. Decydują o tym różnice, które wypunktowała Danuta Ulicka. Zdaniem badaczki po pierwsze metafora nosi w sobie nieusuwalne „piętno osobowe”, można ją cytować, podczas gdy niczyj termin raczej jest przytaczany bez cudzysłowu; po drugie metafory nie wolno parafrazować i wreszcie, po trzecie, metafora ma charakter okazjonalny, natomiast termin jest skupieniem użyc, mikronarracji. W tym sensie *chronotop*, pomimo, iż nosi „piętno osobowe”, traktowany jest jako termin. Zob. D. Ulicka, *Dlaczego Bachtinowski „chronotop” nie jest metaforą?* „Studia Litteraria Polono-Slavica” 2008, nr 8, s. 154. O tym, że *chronotop* ma jednak coś z

krążyć jako nośne pojęcia, zyskując lub tracąc kolejne konteksty użycia². Plastyczność słowa może być zarówno jego mocą jak i słabością.

Każde zetknięcie z tekstem, w którym proponuje się użycie słowa-terminu, kolejnego narzędzia, wymaga od czytelnika pewnej dozy zaufania. Trochę jak w przypadku klasycznej powieści kryminalnej – wierzymy, że na końcu zrozumiemy opowiedzianą historię i dowiemy się, kto był mordercą. Gdyby jednak odkrycie wszystkich kart było wystarczające, język przestałby być źródłem nieporozumień. Wystarczyłaby definicja.

Tymczasem uwikłanie w język, poprzez który przekazuje się wiedzę i emocje, musi być raczej obarczone niepewnością. Zagłębiając się w kolejne odsłony zawsze zresztą pracuje się na fragmentach, często tłumaczeniach, na tym, co dostępne. Wykorzystanie otrzymanego narzędzia będzie więc efektem **ufności** w spójny pomysł autora i **niepewności** co do wystarczającej ilości zgromadzonych ułamków. Bardziej próbą użycia niż samym użyciem.

W temacie rozprawy niemalże każde słowo domaga się szczególnej uwagi, odrębnego rozdziału (okazuje się, że nawet 'i' usytuowane między autonomią i autodeterminacją nie jest przezroczyste). Jakakolwiek analiza musi być poprzedzona wprowadzeniem, w którym zarysowana zostaje pojęciowa architektura rozprawy, wyłaniająca się z próby zetknięcia myśli rosyjskiego filozofa Miachaiła

metafory świadczy konstrukcja tytułu artykułu badaczki: „chronotop” jest Bachtinowski („piętno osobowe”) i został zapisany w cudzysłowie.

² Warto z tej perspektywy spojrzeć na pracę niemieckiego historyka Reinharta Kosellecka pt. „Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego”. Badacz wskazywał konieczność utworzenie odrębnej metody badawczej, jaką jest historia pojęć. Zestawiając zmiany społeczne, będące efektem wydarzeń historycznych ze zmianami w obrębie języka, wydobywał nośne pojęcia, takie jak rozwój, postęp, reforma, kryzys czy rewolucja, poświęcając im osobne analizy i wydobywając ich wewnętrzną czasową i przestrzenną strukturę. Istotne jest to, że materiałem badawczym stał się przede wszystkim poziom języka codziennego, chociaż pojawiały się również odniesienia do tak zwanej literatury „wysokiej”. Szukając punktów przełomowych, łączył je również z drogą nośnego pojęcia – od propagandowego języka społeczno-politycznego ku codziennemu użyciu. Zob.: R. Koselleck, *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, przeł. J. Merecki, W. Kunicki, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2009. Z tej perspektywy można również spojrzeć na nośne pojęcia teoretycznoliterackie, które miały moc zmiany sposobu spojrzenia na literaturę, odrywając się od pierwotnego kontekstu i „przeciekając” do powszechnego badawczego użytku.

Bachtina oraz francuskiego filozofa Michela Serresa ze światem poezji konkretnej Stanisława Dróżdża³.

Poniższa analiza jest więc miejscem spotkania, spektaklem.

Na scenie owego spektaklu najważniejsze są wyróżnione postaci oraz zajmowane przez nie zmienne pozycje. Nadrzędną rolę pełnić będą **relacje** między poszczególnymi punktami zajmowanymi przez Pojęciokształty⁴ oraz odbiorców w pozycji Uczestniczącego, mogącego być czytelnikiem, badaczem, autorem, krytykiem, przechodniem, obserwatorem, entuzjastą, sceptykiem itd. Uczestniczącego właśnie, bo ważna jest jego aktywność, ruchliwość, potencjalna zmienność zajmowanych pozycji, gotowość do rezygnacji ze swojego 'Ja', do czego powrócimy w drugim rozdziale. Oto lokalnie wyróżniony punkt odniesienia.

Zakładamy, że świat poezji konkretnej Dróżdża jest światem opisywalnym. Dwie wyróżnione zasady: **autonomia** i **autodeterminacja**, pozwalają na odkrywanie i opisywanie jego konstrukcyjnych reguł, o ile uda się zachować niezbędny dystans polegający na koncentracji uwagi i zaangażowaniu percepcji. Wszystko, cokolwiek wzbudzi opór, zostanie szczególnie wzięte pod uwagę. Dlatego analiza nie będzie ograniczona jedynie do prac Artysty (także Uczestniczącego tego świata, na równych prawach z odbiorcą, czytelnikiem, badaczem...), lecz również do konkretnych reakcji odbiorców, którzy w wyniku kontaktu z Pojęciokształtami poczuli się zobowiązani do publicznego zabrania głosu. Tylko wtedy świat poezji konkretnej Dróżdża staje się światem aktualnym, a odbiorca – Uczestniczącym. 'Ja' tego świata okazuje się więc ruchomą i przechodnią pozycją, podobnie jak wspomniane wyżej relacje.

Zmieniający się dystans, a więc nagła koncentracja i zaangażowanie odbiorcy w relacji do sfery sztuki, wiedzy czy życia (tworzących ludzką kulturę, jak pisał

³ W tle będzie pojawiać się również myśl Davida Lewisa, Johna Wheelera oraz przygody Alicji, bohaterki książek Lewisa Carrolla (właściwie Charlesa Lutwidge'a Dodgsona).

⁴ Tak nazywał swoje prace Stanisław Dróżdż. W rozprawie będę się posługiwać również określeniem 'treścioforma', rozumianym synonimicznie.

Bachtin⁵) doprowadza także do zmiany ich statusu. Na początku przyjrzyjmy się dwóm pozycjom: świata aktualnego oraz świata możliwego. Źródłem owego rozróżnienia było 'wyznanie wiary' amerykańskiego filozofa Davida Kellogga Lewisa:

Wierzę, że istnieją światy możliwe inne od tego, w którym przyszło nam mieszkać. Jeśli potrzeba na to dowodu, to przedstawia się on następująco: jest bezsporną prawdą, że rzeczy mogłyby być odmienne na niezliczone sposoby⁶.

„Rzeczy mogłyby być inaczej niż są”, pisał Lewis, a więc mniemanie nie opiera się na samych rzeczach, tylko na 'sposobach, na jakie rzeczy mogłyby być'. Sposoby te, a więc światy możliwe, jak zaznaczył dalej Lewis, nie mogą być utożsamiane, czy też zredukowane do bytu językowego w rozumieniu niesprzecznego zbioru zdań jakiegoś języka; co więcej, „są tym, czym są, i niczym innym”⁷. Lewis, mimo świadomej rezygnacji z odpowiedzi na pytanie, co to dokładnie oznacza, nie zostawił jednak swoich czytelników w stanie zupełnego niezaspokojenia definicyjnego. Otóż ważną wskazówką była teza o różnicy między światami możliwymi i światem aktualnym, która sprowadza się jedynie do tego, co się w nich dzieje, do różnego zbioru zdarzeń. Wszystkie są natomiast tego samego rodzaju co świat aktualny. Wystarczy zatem ustalić, w jaki sposób można go wyróżnić, i jaki jest status obserwatora w takiej konstrukcji. Lewis zaproponował okazjonalną teorię aktualności:

Nazywamy go [świat – MK] aktualnym (...) dlatego, że jest tym światem, w którym się znajdujemy (...). Znaczenie przypisywane przez nas słowu „aktualny” jest bowiem takie, że odnosi się w każdym świecie *i* do świata *i*.

⁵ M. Bachtin, *Sztuka i odpowiedzialność*, w: tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa: PIW, 1986, s. 33.

⁶ D. Lewis, *Światy możliwe*, przeł. U. Żegleń, w: *Metafizyka w filozofii analitycznej*, red. T. Szubka, Lublin: Tow. Nauk. KUL, 1995, s. 127.

⁷ Tamże, s. 128. Interesująco w tym kontekście wygląda założenie realizmu, postulowane przez jednego z założycieli międzynarodowego ruchu konkretystów. Haroldo de Campos, bo o nim mowa, zwracał uwagę na właściwość poematów konkretnych, które zawsze odsyłają do siebie, tworząc swoją własną rzeczywistość (swój świat). Zob. H. de Campos, *Concrete Poetry – Language – Communication*, trans. A. S. Bessa, w: tegoż, *Novas. Selected Writings*, Ed. A. S. Bessa, O. Cisneros, Illinois: Northwestern University Press, 2007, s. 237.

„Aktualny” jest słowem okazjonalnym, podobnie jak „ja”, „tu” czy „teraz”: jego referencja zależy od okoliczności wypowiedzenia, tzn. jego odniesieniem jest świat, w którym umiejscowiona jest wypowiedź⁸.

Formułując wypowiedź, ‘My’, a więc tymczasowa wspólnota, czynimy pewien możliwy świat aktualnym. Etykieta aktualności zostaje bowiem odniesiona do relacji będących podłożem danego świata, którego elementy stają się Przedmiotami, i obserwatorów, którzy tymczasowo stają się Uczestniczącymi. Lewis nawiązywał bezpośrednio do szczególnej teorii względności (STW) Alberta Einsteina, mówiąc o odzwierciedleniu zasady uzależnienia czasu teraźniejszego od obserwatora, przy czym słowo ‘teraźniejszy’ również jest okazjonalne i odnosi się każdorazowo w czasie t – do czasu t . Problemem może być jednak samo pojęcie ‘obserwatora’. W STW mówi się nie o obserwatorach, lecz o układach odniesienia. Prawa fizyki, zgodnie z STW, pozostają niezmiennie bez względu na inercjalny układ odniesienia, nawet jeśli nie ma w nim żadnego obserwatora w rozumieniu antropologicznym. Przeciwno czysto fizycznemu rozumieniu obserwatora w koncepcji Lewisa świadczą jednak dwa argumenty.

Pierwszy z nich dotyczy referencji słowa ‘aktualny’. Jak pisał Lewis, jest ono okazjonalne, zależy od umiejscowienia **wypowiedzi**. Musi zatem zostać sformułowana wypowiedź, aby można było mówić o tym, co aktualne, i tym samym możliwe.

Druga kwestia odnosi się do konstrukcji takiego świata. Otóż Lewis przyjął, że istnieją światy, w których mogą obowiązywać odmienne prawa fizyki, niezmiennie pozostają natomiast logika i arytmetyka. Wiąże się to z nieustannym rozwojem nauki, z napięciem, ciągłą gotowością do zmiany fizycznego obrazu świata. Jeżeli wobec tego pozostaje się w obrębie fizycznych światów możliwych, w kontekście chociażby różnych geometrii (euklidesowej lub nieeuklidesowych), bardziej prawdopodobne byłoby mówienie o obserwatorze w rozumieniu układu odniesienia. Lewis zaznaczył jednak, że światów możliwych będzie znacznie więcej niż światów fizycznie możliwych. Dlatego również obserwator może być

⁸ Tamże, s. 128-129.

potraktowany okazjonalnie, w zależności od tego, co wiemy o świecie, w którym się aktualnie znajdujemy. Poza tym, jak zaznaczył, nie zajmuje się fizyką we właściwym sensie, lecz „wstępną metafizyką uprawianą przez fizyków”⁹. Załóżmy zatem, że obserwator będzie rozumiany antropologicznie.

Pozostaje uzupełnić powyższy fragment o wspomnianą już wcześniej zmianę określenia owego obserwatora, dla uwypuklenia jego znaczenia w opisywalnych światach (każda obserwacja okazuje się jednocześnie rodzajem interwencji). Zwrócił na to uwagę amerykański fizyk John Wheeler, proponując zastąpienie słowa obserwator – uczestniczącym (ang. „*participator*”). Zmiana ta spowodowana była innym możliwym sposobem rozumienia rzeczywistości, która, zdaniem fizyka, istnieje jedynie dzięki aktom obserwacji. Powołując się na formalizm fizyki kwantowej, stwierdził¹⁰:

Reguły kwantowe pozwalają porzucić przekonanie, że wszechświat znajduje się gdzieś poza nami; ukryty bezpiecznie za grubą szybą, zza której mu się przyglądamy, bez zaangażowania w to, co się ‘tam’ dzieje. (...) Zmieniliśmy to. Teraz musimy zastąpić dawne słowo “obserwator” nowym – “uczestniczącym” (ang. *participator*). W pewnym sensie dzięki regułom kwantowym znaleźliśmy się w uczestniczącym wszechświecie¹¹.

Zastosowanie powyższej zasady jest również źródłem przekonania o jednoczesnym konstruowaniu i obserwowaniu świata przez nas, jego Uczestniczących i jego mieszkańców zarazem. Innymi słowy każdy akt obserwacji pociąga za sobą stawianie się świata, dosłownie na naszych oczach. Powyższa zasada dotyczy zarówno czytelników, badaczy, odbiorców, słuchaczy jak również Autora. Podejmowane działania są jedynie powtarzalne i odwracalne w czasie. Dróżdż tak

⁹ Tamże, s. 135.

¹⁰ Lewis odwoływał się do sformułowań STW, Wheeler natomiast pisał o regułach fizyki kwantowej. Powiązanie obu koncepcji, dodatkowo w kontekście analizy sztuki, jest ryzykowne chociażby ze względu na odmienne założenia obu działów fizyki. Mając świadomość nieprzekraczalnych granic chciałabym jednak na nowo ‘odczytać’ wybrane fragmenty i spojrzeć z wybranej perspektywy na świat poezji konkretnej. Wierzę, że dzięki temu eksperymentowi będzie można w sposób twórczy użyć Bachtinowskiej kategorii literackiej, jaką jest chronotop.

¹¹ J. Wheeler, *The Universe as Home for Man. Puzzles attached to consciousness, the quantum principle, and how the universe came into being suggest that the greatest discoveries are yet to come*, “*American Scientist*” 1974, vol. 62, no. 6, p. 689.

samo wytwarza świat swojej poezji konkretnej jak i odbiorcy, uczestnicząc w akcie percepcji¹².

Powróćmy zatem do świata sztuki (jak również nauki czy życia), a w szczególności do świata poezji konkretnej Dróżdża. Kolejne rozdziały pokażą, że przyjęcie takiej perspektywy byłoby pewnym uproszczeniem. Musi pojawić się jeszcze jeden warunek. Owszem, pozostajemy przy zmianie słowa Autor, odbiorca czy obserwator na Uczestniczącego, ze względu na jego aktywność, ruchliwość, rzeczywistą możliwość ingerencji i wytwarzania świata w akcie percepcji, jednak ze względu na specyfikę relacji konieczne okaże się dodatkowe rozróżnienie trzech sposobów istnienia Pojęciokształtów. Co więcej, proponowane narzędzia opisu, wprowadzające Serresowskie pojęcie pasożyta¹³, skłaniają do mówienia o nosicielstwie będącym efektem pasożytniczej relacji i jednoczesnego wytwarzania świata poprzez aktywne uczestnictwo.

Przenieśmy teraz koncepcję rozróżnienia światów możliwych i świata aktualnego na grunt poezji konkretnej Dróżdża. Założyliśmy, że należąc do sfery świata sztuki, jest tego typu co i świat życia oraz nauki, różniąc się jedynie sposobem, na jaki rzeczy mogłyby być. W tym sensie słowo 'świat' rozumiane jest jako zbiór uporządkowanych w określony sposób zdarzeń, które charakteryzują się specyficznym miejscem występowania, sposobem istnienia i czasoprzestrzenią rozumianą jako na nowo wyznaczony czy też wprowadzony system miary. Podstawy tego świata mają charakter relacyjny.

Zdarzeniem w świecie poezji konkretnej Dróżdża jest zatem **każdy** Pojęciokształt, który przybrał formę fizycznie istniejącego obiektu (na wystawie, w muzeum, w katalogu wystawy, w czasopiśmie, na ścianie budynku itd.). Natomiast spojrzenie Uczestniczącego na Pojęciokształty sprowadza je do obserwowanych **relacji**, które pozwolą określić **zbiór reguł** i **zależności metrycznych**, wzbogacanych

¹² Mimo tego pozostaje oczywiście Autorem. To jego funkcja w pozycji Uczestniczącego.

¹³ W związku z koncepcją Serresa zostanie zmieniona forma zapisu słowa pasożyt (jak również wirus). Począwszy od rozdziału drugiego – będzie mowa o relacjach pasożytniczych.

reakcją Uczestniczącego. W kontekście Pojęciokształtów jest to najważniejszy sposób rozumienia chronotopu.

światy możliwe/ świat aktualny/ świat oswojony

Przyjrzyjmy się trzem sposobom istnienia uniwersum, z punktu widzenia aktywności Uczestniczącego. Światów możliwych jest nieskończenie wiele. Każdy spójny i rządzący się swoimi regułami zbiór zdarzeń, bez względu na to czy mówimy o sferze sztuki, nauki czy życia, otrzymuje etykietkę świata możliwego. Jeżeli jednak jest przedmiotem wypowiedzi, wchodzi w obręb obserwacji i ma swojego Uczestniczącego (bez względu na to czy jest to jedna, czy też wiele świadomości: indywidualne zwiedzanie wystawy lub uczestnictwo w wykładzie), w momencie zetknięcia, wyczuwanego oporu, który 'zmusza' do użycia języka, staje się wówczas światem aktualnym. Każde podejmowane działanie niesie ze sobą jednak jakiś element konstrukcji, rozpoznania tego co już znane, jak również tego, co nowe. W zetknięciu ze światem możliwym, który zyskał już status świata aktualnego, dostrzegamy i natychmiast identyfikujemy te zdarzenia, z którymi spotkaliśmy się już wcześniej, rozpoznając jednocześnie wszystko, co nowe: sposób zaistnienia, konfiguracji czy uporządkowania znanych elementów.

W przypadku Pojęciokształtów z pewnością rozpoznawalny był materiał: litery, słowa, kształty, znaki matematyczne, figury, barwa, czcionki. Zaskakiwał nietypowy rozmiar i miejsce publikacji – galeria, muzeum, katalog, ściana budynku. Powrócimy jeszcze do tego wątku w dalszej części rozprawy.

Każde rozpoznanie nieznanego prowokuje do zastosowania pewnych strategii obronnych względem ciała obcego. Pojęciokształty, które po raz pierwszy wystawiono w 1968 roku, zostały odebrane na gruncie polskiej sztuki jako zjawisko nowe. Niezwykle interesujący okazał się kontekst teoretyczno- i historycznoliteracki – trzeba było odnaleźć tradycję i budować narzędzia metodologiczne. Prace zostały wystawione podczas wieczoru poetyckiego, od razu wzbudzając kontrowersje. Wykorzystywano więc różne techniki zmniejszające opór 'zobaczonego' materiału,

które miały doprowadzić do oswojenia świata poezji konkretnej Dróżdża, uczynienia z niego na nowo miejsca do zamieszkania. Szczególnie interesująca wydaje się w związku z tym analiza początkowych reakcji krytyków, poetów i badaczy, którzy zetknęli się z Pojęciokształtami w latach 1968-1976, począwszy od pierwszej indywidualnej wystawy prac Dróżdża w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu aż do specjalnego numeru „Poezji” (1976, nr 6), w całości poświęconego poezji konkretnej. Jest to więc jeden z tych przypadków, który daje możliwość pokazania stopniowego formowania się ocen i opinii oraz konstrukcji pewnego tekstowego zaplecza w stosunku do nowego na gruncie polskim zjawiska, **niezależnie** objawiającego się także w różnych miejscach świata. Niejednoznacznego i kontrowersyjnego, wzbudzającego emocje, co zostanie pokazane na przykładzie pierwszych recenzji, artykułów i komentarzy, w rozdziale pierwszym.

W tym miejscu również najwyraźniej będzie widoczne działanie Uczestniczącego, który oswajając, rzeczywiście wytwarzał uniwersum na kształt strategii opisywanych przez Wheelera. Efektem podjętych działań będzie **świat oswojony** – trzeci (obok możliwego i aktualnego) sposób istnienia świata z punktu widzenia aktywności Uczestniczącego.

potencjalność/ użycie/ życie

Niejako odbiciem lustrzanym wyróżnionych sposobów istnienia świata są również trzy **stany gęstości** Pojęciokształtów (łac. *concretus* = gęsty). Istotne wydaje się ponadto wprowadzenie rozróżnienia pomiędzy istnieniem oraz istnieniem aktualnym, zawierającym dodatkowe założenia. Powtórzmy wobec tego raz jeszcze za Lewisem: istnieć aktualnie znaczy istnieć i być umiejscowionym w naszym świecie aktualnym, tu-i-teraz, gdzie znajduje się również wypowiedź.

Spójrzmy wobec tego na Pojęciokształty. Na poziomie fizycznej realizacji przedmiotu rozumiane są jako istniejące w swym kształcie ekspozycyjnym obiekty, każdorazowo wykonywane we współpracy z różnymi specjalistami, zgodnie z koncepcją Artysty – a więc to, co widoczne dla oka. Byłby to odpowiednik biologicznego wirusa, który jeszcze nie podłączył się do swojego gospodarza, nie jest

zdolny do samodzielnego rozmnażania i do przemiany energii (brak możliwości metabolicznych). Jest w tym stanie jedynie potencjalnym światem aktualnym, potencjalnym życiem. Z punktu widzenia reguł świata poezji konkretnej, będąc w takim stanie, nie istnieje aktualnie. Dopóki nie zostanie dostrzeżony, dopóki nie znajdzie swojego gospodarza, pozbawiony jest zarówno sensu, jak i znaczenia. Ma charakter czasowy i przestrzenny, ale nie ma chronotopu. Istnieć aktualnie zaczyna dopiero wtedy, gdy przyciągnie czyjąś uwagę. Dzieje się to szczególnie wtedy, gdy znalazł się na granicy normy, bądź tę normę przekracza, zaskakuje, zwraca uwagę, łatwo daje się zapamiętywać, i bez problemu się rozprzestrzenia, stając się dzięki temu łatwo dostępnym materiałem. Powyższy warunek spełniają treściofory Dróżdża.

Ekspozycyjność Pojęciokształtów, ich wystawianie na widok publiczny w galerii, na powierzchniach budynków czy w muzeum zakłada możliwość utworzenia świadomości bądź przypadkowo relacji z potencjalnym Uczestniczącym. Wirus nie może przecież żyć bez ciała swojego gospodarza. Innymi słowy Pojęciokształt jest potencjalnością, natomiast jego (u)życie rozpoczyna się wraz z pojawieniem się organizmu Uczestniczącego-gospodarza, żywi-ciela – żywego ciała.

Dopiero wtedy możemy mówić również o chronotopie, któremu zostanie poświęcony czwarty rozdział. Termin ten został wprowadzony do nauki o literaturze przez Bachtina po raz pierwszy na przełomie 1937 i 1938 roku, w artykule „Formy vremeni i chronotopa v romane”. Charakter konstrukcji samego terminu najlepiej oddadzą słowa Danuty Ulickiej, która, lokalizując jego kolejne odsłony, pisała o „nasycaniu się w nowych kontekstach coraz to nowymi odcieniami znaczeniowymi”, podbudowującymi „dramaturgiczną konceptualizacją poznania i wielogłosowości rodzącego się w nim tekstu”¹⁴. Zaproponowany termin jest wobec tego spójny, ale przypomina raczej wiązkę wspomnianych odcieni znaczeń, ujawnianych w różnych pracach rosyjskiego filozofa.

¹⁴ D. Ulicka, *Dlaczego Bachtinowski „chronotop”...*, op. cit., s. 155-156.

Powróćmy jednak do stanów gęstości Pojęciokształtów i dodajmy trzeci moment – sytuację odbioru, ‘tu-i-teraz’; tę chwilę, w której Pojęciokształt, obserwowany przez Uczestniczącego, jest tautologią, pożera i trawi samego siebie na oczach Uczestniczącego, jest autonomiczny i autodeterminujący, staje się i jest tym, czym jest, sensem do którego doprowadzą nas w końcu bramy chronotopu. Powrócimy do tej myśli w ostatnim rozdziale rozprawy.

Otrzymujemy zatem trzy stany gęstości Pojęciokształtu, zawsze wyłaniające w oparciu o rodzaj występujących relacji: **stan potencjalności, stan użycia (znaczenia) oraz stan życia (sensu)**. Pojęciokształt, który jest potencjalnością, nie żyje. Gdy zaczyna używać, jest już pasożytem, wchodzi w relacje i przestaje fizycznie istnieć, porzucając swoją otoczkę. W stanie sensu znajduje się pomiędzy użyciem a potencjalnością. To stan monady, którą oglądamy, lecz do wnętrza której nie mamy dostępu, bo stała się dla siebie całym swoim światem: stworzona, nierozkładalna, samowystarczalna, lecz dająca się oglądać, i bez Uczestniczącego – nieistniejąca aktualnie. Znajdująca się z powrotem poza bramami chronotopu.

Aby przybliżyć wprowadzone sposoby gęstości Pojęciokształtów i świata poezji konkretnej, przyjrzyjmy się treściom /między/. Nie niepokojona – może być jedynie potencjalnością, gdzieś na zapleczu galerii, albo podczas wystawy, gdy muzeum jest jeszcze lub już zamknięte; jak lód, zamrożony, niezdolny do życia, do metabolizmu, do reprodukcji. Pasożytnictwo wydaje się w niej jakby uśpione, właśnie potencjalne.

W zetknięciu z Uczestniczącym, może rozpocząć transkrypcję swojego materiału genetycznego, wówczas zaczyna używać, uaktywnia się i przechodzi w żywioł powietrza, ognia, zdolnego do rozruszania systemu. Pozostawia otoczkę, i jest już gdzie indziej, przemieszczając się wraz z ciałem i słowem swojego gospodarza. Staje się wirusem.

W momencie jednak gdy Uczestniczący bierze udział w wystawie, dostrzega /między/ i wchodzi do środka, wtedy dopiero Pojęciokształt jest pełnią, sensem, życiem. Jeszcze nie powietrzem, już nie lodem.

Stan potencjalności jest najmniej interesujący ze względu na brak Uczestniczącego. Dopóki nie pojawi się na horyzoncie odbiorca-gospodarz, nie ma o czym mówić, nie ma doświadczenia. To sfera ciszy i braku, treścioforna niezrealizowana w swej pełni, czekająca na ciało potencjalnego nosiciela.

Stan użycia jest natomiast przestrzenią pewnego nadmiaru, efektem pracy ciała i umysłu Uczestniczącego z atakującym Pojęciokształtem-wirusem, jak również Pojęciokształtu działającego na Uczestniczącym-pasożycie. Tej sferze został poświęcony pierwszy i drugi rozdział, w których pokazane będą konsekwencje sposobu prezentacji Pojęciokształtów oraz wprowadzony zostanie Serresowski termin 'pasożyt'.

W swym całokształcie Pojęciokształt realizuje się jednak dopiero na poziomie życia, sensu, gdy przekroczone zostaną bramy chronotopu. Próba przybliżenia tego momentu zostanie pokazana w ostatnim rozdziale rozprawy.

Niniejsza rozprawa jest przykładem możliwego świata poezji konkretnej Dróżdża, który właśnie tutaj stał się moim światem oswojonym (tymczasowe 'Ja'), i który, w miarę czytania, będzie światem aktualnym czytelnika (tymczasowe 'Ty'). W ten sposób, w tej chwili, trwa już wspólnota 'My' Pojęciokształtów, aktualizowana w miarę ich kolejnych odsłon na kartach tego tekstu, w miarę aktywnego uczestnictwa w lekturze.

Na szczęście Pojęciokształty w swej pełni są już gdzie indziej, co pozwala mieć nadzieję, że pomimo wzrastającej wciąż liczby interpretacji i analiz, nadal będą miały zdolność pobudzania myśli kolejnych Uczestniczących. Wierzę, że ostatnie słowo nie zostało jeszcze powiedziane.

Uwagi dodatkowe: Wszystkie cytaty umieszczane w tekście głównym, zapisane zostały w cudzysłowie. Każdy fragment, nie będący cytatem, lecz zyskujący szczególne znaczenie w toku rozważań został oznaczony apostrofem.

Fragmenty prac pochodzących z tekstów obcojęzycznych autorów, które dotychczas nie zostały przetłumaczone na język polski, cytuję w tłumaczeniu własnym.

Kwestia tytułów prac Stanisława Dróżdża: Artysta nie zawsze nadawał tytuły swoim pracom. Aby jednak możliwa była analiza, podaję w nawiasach zarówno tytuły właściwe, jak również pomocnicze. Każda z prac jest również przedrukowana ('cytowana') w tekście głównym.

Rozdział 1

Publikacja Pojęciokształtów

*No cóż – odpowiedział Dodo –
najlepiej to będzie wyjaśnić pokazując.*

L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*

Pierwsza indywidualna wystawa prac Stanisława Dróżdża miała miejsce w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu, 2 lutego 1968 roku¹⁵, a więc niecały rok po tym, jak zaczął przygotowywać swoje pierwsze treści formy. Kolejna wystawa odbyła się w Galerii Pod Moną Lisą, również we Wrocławiu, w grudniu 1968 roku, wspólnie ze Zbigniewem Makarewiczem. Pojęciokształty sąsiadowały wówczas z „Rozbiorem Dramatycznym Przedmiotu”. W tym samym roku, w miesięczniku „Odra”, ukazał się krótki tekst obu artystów, którzy podkreślali niezależność swoich prac:

Łączy nas tylko czas i miejsce, w których żyjemy, oraz „fakty”, których jesteśmy świadkami¹⁶.

Różniło zaś tworzywo i odmienne środki wyrazu. Owym sąsiedztwem zaskoczony był teoretyk sztuki, Jerzy Ludwiński, ukazując w tym samym numerze czasopisma skrajne, jak sam stwierdził, różnice między artystami¹⁷. W drugim akapicie wspólnego wystąpienia artystów czytamy jednak dalej:

¹⁵ Podstawowe informacje dotyczące życia i twórczości Stanisława Dróżdża pochodzą ze strony internetowej, poświęconej artyście: <http://drozdz.art.pl>.

¹⁶ S. Dróżdż, Z. Makarewicz, *Pojęciokształty. Rozbiór dramatyczny przedmiotu*, „Odra” 1968, nr 12, s. 73.

¹⁷ J. Ludwiński, *Konkret i „Baba w babie”*, „Odra” 1968, nr 12, s. 73-76. Jerzy Ludwiński zainicjował działalność wrocławskiej Galerii Pod Moną Lisą, funkcjonującą od 1967 do 1971 roku.

„eksponaty” powstawały osobno, a więc **tylko** (lub **głównie**) kompozycja przestrzenna całej ekspozycji, **może** (lub nawet **powinna**) ją – w odczuciu odbiorcy – integrować¹⁸ (podkr. – MK).

Cytowane zdanie rodzi wiele pytań. Tylko czy głównie? Może czy powinna? Kompozycja przestrzenna, która integruje ekspozycję? Czy raczej integruje samą siebie? Nic nie jest przesądzone. W ten sposób Pojęciokształty zaczynają ‘mocować się’ z Uczestniczącym, a Uczestniczący z Pojęciokształtami. Wydaje się, że nacisk położony jest bardziej na przyjmowane względem siebie pozy(cje), wzajemną obserwację, walkę na ‘miny’, podczas gdy same reguły kontaktu stają się kwestią otwartą i drugorzędną. Zaskoczyć, przyłapać, obnażyć – efekt widoczny jest tuż obok krótkiej notatki Dróždźa i Makarewicza, we wspomnianym artykule Ludwińskiego:

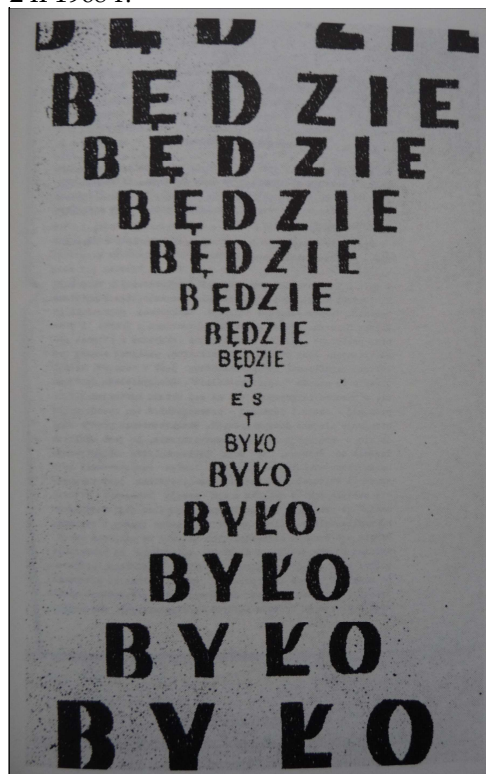
Dróždź zrezygnował z malarskiego, opisowego języka tradycyjnej poezji, zrezygnował z metafory. Żadnej iluzji. (...) wyeliminował iluzję, wprowadzając w jej miejsce konkret. I rzecz ciekawa: w poezji Dróždźa także jest taki jeden moment, gdzie poeta pozostawił iluzję, ale w tym przypadku właśnie przestrzenną¹⁹.

Owa sprzeczność znika w wyniku rozróżnienia obu iluzji. Wyeliminowana z jednej płaszczyzny (nazwijmy ją przedmiotowo-reprezentacyjną), przenosi się na zupełnie inny, widzialny grunt: ku głębi perspektywicznej i przestrzeni zakrzywionej dwóch zacytowanych w artykule Pojęciokształtów: /*klepsydry*/ i /*optimum*/.

Widoczna sprzeczność jest efektem rozbicia Pojęciokształtu na pojęcie i kształt.

Fot. 2 S. Dróždź /*klepsydra*/

Wystawa w WiMBP we Wrocławiu,
2 II 1968 r.



¹⁸ S. Dróždź, Z. Makarewicz, *Pojęciokształty...*, op. cit.

¹⁹ J. Ludwiński, op. cit., s. 74.

Jeśli skoncentrujemy się na sferze pojęcia, wówczas żadnej iluzji! Jeśli skoncentrujemy się na sferze kształtu, wtedy złudzenie powróci, widoczne w nowej odsłonie. Wszystko to nie istnieje bez swojego czytelnika, dopatrującego się głębi na płaszczyźnie kartki papieru. W świecie poezji konkretnej Dróżdża są jednak Pojęciokształty. Treść i forma muszą być traktowane nierozłącznie. Iluzja jest. Iluzji nie ma. Efekt zależy tylko od Uczestniczącego, który w momencie obserwacji dostrzega ją lub nie.

Fot. 3 S. Dróżdź /*optimum*/

Wystawa w WiMBP we Wrocławiu,
2 II 1968 r.



Odbiorca był niezwykle ważny dla Dróżdża, o czym świadczy chociażby krótki wpis do Księgi Pamiątkowej z okazji wystawy zorganizowanej podczas Dni Sławkowa, w maju 1976 roku. To w pewnym sensie warunek konieczny świata poezji konkretnej. Dróżdź dziękował Organizatorom i Odbiorcom, których przyjazna reakcja dodała mu sił i pogłębiła satysfakcję z wykonanej pracy:

Dziękuję, nie tylko Organizatorom, lecz także samym Zwiedzającym wystawę, ponieważ rozmowy z nimi, konfrontacje sądów itp. upewniły mnie w słuszności wybranego przeze mnie kierunku twórczości²⁰.

Powróćmy do roku 1968. W cytowanym numerze „Odry”, tuż pod notatką, ukazała się dłuższa wypowiedź Dróżdża²¹. Zwracając uwagę na zmiany zachodzące w otaczającej go rzeczywistości, domagał się stworzenia nowej estetyki, opartej na

²⁰ S. Dróżdź, Wpis do Księgi Pamiątkowej z okazji Dni Sławkowa, 30. 05. 1976 r., maszynopis, źródło: Archiwum rodzinne Artysty. Dróżdź nigdy nie zapominał o swoim rodzinnym mieście, jakim był Sławków. W ostatnich latach życia spędzał tam każde lato, w sławkowskiej ziemi został również pochowany. We wspomnianej notce wyraził nadzieję, że będzie mu jeszcze dane spotkać się, na gruncie artystycznym, z mieszkańcami. Życzenie to spełniło się na przełomie listopada i grudnia 1990 roku, kiedy ponownie zorganizowano wystawę „Stanisław Dróżdź. Pojęciokształty. Poezja konkretna”.

²¹ Już tutaj widać pewną zaskakującą prawidłowość: Pojęciokształtom prezentującym się na wystawach już zawsze będzie towarzyszyć jakaś linearna forma tekstu, w pewnym sensie przedłużenie ich istnienia: komentarz, rozmowa, dokumentacja albo partytura do zrealizowania kolejnej wystawy. (na temat partytury zob.: *Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, „Odra” 1999, nr 7-8, s. 81.) Począwszy od 1969 roku niemalże w każdym katalogu, obok treści oform, będą zamieszczane interpretacje, recenzje, eseje, komentarze itp. Tylko tyle, i aż tyle. Tak, jakby sam Pojęciokształt był niewystarczający.

matematyce i logice (bądź szerzej – nauce), skłaniającej swój punkt ciężkości ku intelektualnym aspektom oraz bardziej bezpośredniemu obcowaniu ze sztuką²². Jest w tym jakiś rys wspomnianego powyżej „tylko lub głównie, może lub powinno”. Przywołajmy jeszcze jeden fragment z notatki napisanej przez Dróżdża po pierwszym wystawieniu Pojęciokształtów:

Informacja przekazywana przez dzieło musi być bezwzględnie przyjęta przez odbiorcę do wiadomości i musi go sobie – niezależnie od jego woli – absolutnie podporządkować i, jako część ujmowanej sobą rzeczywistości, wszechogarniać, co ma dodatkowy walor dobrowolnego lub przymusowego, bezpośredniego lub pośredniego odnajdywania się odbiorcy w dziele sztuki, (...) uświadamiającego sobie – w tej sytuacji – samego siebie²³.

Fot. 4 S. Dróżdż /zapominanie/
wyk. Barbara Kozłowska

Uczestniczący został postawiony przed faktem dokonanym. Informacyjny ładunek Pojęciokształtów ma uderzać swoją jednoznacznością, nie dając czytelnikowi możliwości jakiegokolwiek ruchu (Pojęciokształt w tej sferze podporządkowuje sobie Uczestniczącego: /zapominanie/ to Pojęciokształt ‘zapominania’). Znajdujemy się na poziomie życia Pojęciokształtów, do którego powrócimy w ostatnim rozdziale rozprawy.



Natomiast dobrowolne lub przymusowe odnajdywanie siebie w dziele sztuki jest dodatkowym walorem owego dzieła, pewnym nadmiarem. Uczestniczący zatem „może lub powinien” w wyniku bezpośredniego kontaktu z Pojęciokształtem „uświadomić sobie samego siebie”²⁴, w co najmniej podwójnej roli: odbiorcy,

²² S. Dróżdż, *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12, s. 73.

²³ Tamże, s. 74.

²⁴ Tamże, s. 74.

człowieka, krytyka, być może artysty, w całej swej pozie, ze swoim zapleczem wiedzy, rozumienia, odczucia, reakcji lub jej braku.

Sytuacja odbioru wydaje się więc oczywista, sformułowana wprost, niemniej w opisaney relacji jest coś, co nie daje spokoju. Bezpośrednie obcowanie ze sztuką okazało się dobrowolnym bądź przypadkowym wystawieniem siebie na działanie, jak stwierdził Dróždź, „**agresji artystyczno-poznawczej**”²⁵. Zanim jednak spróbujemy z bliska przyjrzeć się zjawisku agresji, zatrzymajmy rozważania, by przybliżyć twórczość sławkowsko-wrocławskiego Artysty.

Wystawa

W rozmowie z Jaromirem Jedlińskim, Dróždź tak wspominał początki swojej konkretystycznej pracy:

(...) przez co najmniej rok wiedziałem, że coś tam piszę, nie wiedząc co.
(...) dopiero gdzieś w maju 1968 roku dostałem na imieniny od małżeństwa polsko-czeskiego, wydaną przez Odeon w Pradze, antologię światowej poezji konkretnej²⁶ i dopiero wtedy dowiedziałem się, że robię poezję konkretną²⁷.

W tym czasie światowy ruch poezji konkretnej wygasał. Narodził się w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Eugen Gomringer, o którym często wspomina się w kontekście założyciela ruchu konkretystycznego, napisał manifest poezji konkretnej „from line to constellation” w 1954 roku. Rok wcześniej wydał swoje pierwsze konstelacje. Tymczasem w Brazylii, w 1952 roku w São Paulo, Haroldo de Campos, Augusto de Campos oraz Décio Pignatari założyli grupę „Noigandres”. Trzy lata później powstały pierwsze teoretyczne artykuły, w których pojawiło się określenie „Poesia Concreta” (przy czym rolę manifestu pełnił „pilot plan for concrete poetry” z 1958 roku)²⁸. Koniec wspólnej międzynarodowej działalności

²⁵ Tamże.

²⁶ Prawdopodobnie chodzi o wydaną w 1967 roku książkę Josefa Hiršala i Buhumily Grögerovej „*Experimentální poezie*”. (Odeon: Praga).

²⁷ *Rozmowy o sztuce* (VIII), op. cit., s. 83.

²⁸ M. E. Solt, *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington: Indiana University Press, 1971, s. 8, 12-13.

przypadł na sam początek lat siedemdziesiątych, przy czym w Polsce pierwsze Pojęciokształty zostały napisane w 1967 roku, niezależnie od powstających już w świecie manifestów i późniejszych antologii.

Owa niezależność była cechą o charakterze globalnym. Gomringer tworzył swoje konstelacje nie wiedząc nic o braciach de Campos²⁹. Mary Ellen Solt, autorka jednej z antologii poezji konkretnej, zwróciła również uwagę na manifest szwedzkiego poety Öyvinda Fahlströma³⁰, zatytułowany „Manifesto för Concrete Poetry”, który został niezależnie od innych konkretystów napisany w 1953 roku (opublikowany rok później), i po raz pierwszy przełożony na język angielski właśnie w antologii Solt „Concrete Poetry. A World View”, w 1969 roku³¹. Podobieństwo dostrzegane między poszczególnymi konkretystami staje się bardziej źródłem pewnej ponadnarodowej wspólnoty myśli, aniżeli bezpośrednich zapożyczeń. Świadczą o tym zaskakująco bliskie sobie pod względem czasowym punkty na mapie świata, w których rodzi się coś na kształt międzynarodowej poezji konkretnej, chociaż spór o to, kiedy po raz pierwszy użyte zostało to właśnie określenie, odsyła ku jeszcze bardziej odległym w czasie tradycjom³².

Tymczasem Dróżdż, jak sam przyznał, wziął udział w „pogrzebowym kondukcie” międzynarodowego ruchu. Chodzi o światową wystawę poezji konkretnej i dźwiękowej „sound text – concrete poetry – visual text”, zorganizowaną przez Stedelijk Museum w Amsterdamie, która w latach 1970-1972 została zaprezentowana w Holandii, Niemczech i Anglii. Rok później Gomringer w swoich

²⁹ Gomringer spotkał Pignatariego w 1955 roku i tak narodziła się współpraca. O twórczości Fahlströma usłyszeli znacznie później. W latach czterdziestych zbliżone prace tworzył także Carlo Belloli we Włoszech. Bob Cobbing i Peter Mayer, obalając mity o poezji konkretnej i proponując wyjście poza samego Gomringera, wymieniają wśród osób tworzących autentyczną poezję konkretną również Stefana Themersona. Zob.: B. Cobbing, P. Mayer, *Niektóre mity o poezji konkretnej*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12, s. 85.

³⁰ Co ciekawe, Fahlström urodził się w Brazylii, w São Paulo. Do Szwecji wyjechał w 1939 roku i, ze względu na wybuch II Wojny Światowej, pozostał tam do śmierci. W 1948 roku zrzekł się brazylijskiego obywatelstwa. Źródło: <http://www.fahlstrom.com/biography> [data dostępu: 22. 01. 2013 r.]

³¹ M. E. Solt, *Concrete Poetry. A World View*, op. cit., s. 19.

³² Cobbing i Meyer, w cytowanym już artykule, powołują się na esej Hansa Arpa „Kandinsky the Poet” z 1951 roku, w którym Arp przedstawia dadaistów jako żarliwych zwolenników poezji konkretnej już na początku XX wieku. Zdaniem Waltrauda Wendego pojęcie „konkretny” pochodzi natomiast z „Manifestu sztuki konkretnej” Theo van Doesburga z 1930 roku, i odnosi się do metod malarskich zmierzających ku eksponowaniu środków służących przedstawianiu. W. Wende, *Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12, s. 235.

pismach zanotował, że poezja konkretna, owo dziecko lat pięćdziesiątych, jest już zamkniętym rozdziałem międzynarodowej powojennej literatury³³. Kontekst przestrzennej niezależności zjawiska umożliwił jednak Dróżdżowi zacząć przygodę z poezją konkretną wtedy, gdy wielu innych już się z nią rozstawało i rozpoczynał się czas analiz i podsumowań (także w postaci kilku międzynarodowych antologii). Dróżdż od samego początku nie tylko tworzył Pojęciokształty, lecz również podejmował się działań animatorskich. Był koordynatorem sesji i sympozjów teoretycznoliterackich, poświęconych zagadnieniom poezji konkretnej³⁴, publikował, wystawiał w Polsce i za granicą oraz sam organizował niejednokrotnie wystawy innych konkretystów³⁵ (m. in. polskich artystów we wrocławskiej Galerii Jatki oraz zagranicznych – Iana Hamiltona Finlaya³⁶ czy Václava Havla). Pomimo intensywności podejmowanych działań i wierności wybranej drodze, w 1978 roku pisał w kilkustronicowym, odbijanym na powielaczu szkicu „O poezji konkretnej”, że w Polsce zjawisko to nadal ma charakter „zdecydowanie marginalny”³⁷. Wymienił wówczas wśród rodzimych twórców, mniej lub bardziej zaangażowanych w poezję konkretną, Mariannę Bocian, Andrzeja Partuma, Romana Gorzelę, a w dalszym

³³ E. Gomringer, *nachwort: am ende der konkreten poesie?*, w: *eugen gomringer 1970-1972*, Planegg&München, edition UND, 1973 [unpaged]. Cyt. za: E. M. Vos, *Concrete Poetry as a Test Case for a Nominalistic Semiotics of Verbal Art*, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1992, s. 1. Fragment przytoczony przez Vosa w oryginale: „die konkrete poesie als kind der fünfziger jahre [ist] ein abgeschlossenes kapitel der internationalen nachkriegsliteratur”.

³⁴ Jednym z efektów była publikacja tekstów wygłoszonych podczas spotkań:

- *Poezja konkretna. Sesja Teoretyczno-Literacka*, Akademicki Ośrodek Teatralny Kalambur, Wrocław, 1979.

- *Ogólnopolskie Sympozjum nt. Poezji Konkretnej*, Bydgoszcz, 1979.

- *Poezja konkretna. III Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Literacka*, Pałac Kultury Zagłębia, Dąbrowa Górnicza, 1981.

- *Poezja konkretna a tradycyjna. IV Sesja Teoretyczno-Krytyczna*, Ośrodek Dokumentacji i Propagandy Sztuki, Wrocław, 1983.

- *Poezja konkretna a/i inne/różne dziedziny sztuki. V Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Krytyczna*, Sławków, 1990.

³⁵ Najważniejsze przykłady działalności animatorskiej zostały zaprezentowane na stronie internetowej, poświęconej twórczości artysty: <http://www.drozdz.art.pl/01070001.htm> [data dostępu: 21. 01. 2013 r.].

³⁶ Prace Finlaya zostały rozpowszechnione nie tylko dzięki zorganizowanym wystawom, ale również poprzez udostępnienie jego prac z kolekcji Dróżdża w wydaniu papierowym, wraz z towarzyszącymi szkicami Piotra Rypsona i Tadeusza Sławka. Zob.: I. H. Finlay, *poezja konkretna. concrete poetry*, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000.

³⁷ S. Dróżdż, *O poezji konkretnej*, maszynopis, odbitka na powielaczu, samizdat, 1978, s. 7. Odbitka całego tekstu: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji. Stanisław Dróżdż mówi*, Kraków-Warszawa: Korporacja Ha!art – NCK, 2012, s. 171-180.

powinowactwie – Mirona Białoszewskiego (sic!) i Mariana Grześczaka. Rok później sławkowsko-wrocławski artysta wydał na podstawie swojej pracy magisterskiej pierwszą antologię polskiej poezji konkretnej³⁸. W tym samym roku, dokładnie dziesięć lat po upublicznieniu Pojęciokształtów, w „Gazecie Robotniczej” z 2 lutego 1978 roku³⁹, Tadeusz Burzyński wspominał pierwsze reakcje wielu tygodników literackich, które „zwijały się ze śmiechu”:

Śmiech jest najłatwiejszą i najczęstszą reakcją na to, co niezrozumiałe. W sztuce ma się prawo odrzucać wszystko; wypada jednak wcześniej przybliżyć się do zrozumienia tego, co się odrzuca, aby robić to świadomie⁴⁰.

W początkowym okresie twórczości Dróždź nie tylko mógł czuć się osamotniony, ale, jak zaznaczył Burzyński, wielu traktowało go „z pobłażliwością”, jako „nieszkodliwego maniaka”⁴¹. Artysta, mimo trudności, torował jednak konsekwentnie drogę następnym konkretystom w polskim środowisku literacko-plastycznym, żyjąc zgodnie ze swoją wizją artystyczną i nie marnując czasu na tych, których Pojęciokształtami ‘nie zaraził’.

³⁸ *Poezja konkretna, wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977*. Oprac. S. Dróždź, Wrocław: Akademicki Ośrodek Teatralny Kalambur, 1978. W antologii zaprezentowane zostały prace (wraz z krótkimi notkami) 22 polskich artystów, w tym również samego Dróždźa, które zostały włączone w zakres analizowanego zjawiska. Artyści reprezentowali przede wszystkim Wrocław (9 osób), poza tym Poznań, Gdańsk, Łódź, Kielce, Warszawę, Lwówek Śląski, Kudowę-Zdrój, Kraków, Lublin oraz Bydgoszcz.

Polskie teksty konkretne zostały zaprezentowane w lipcowym numerze „Poezji” w 1972 roku. Warto wspomnieć również o czerwcowym numerze „Poezji” (1976), która w całości została poświęcona poezji konkretnej.

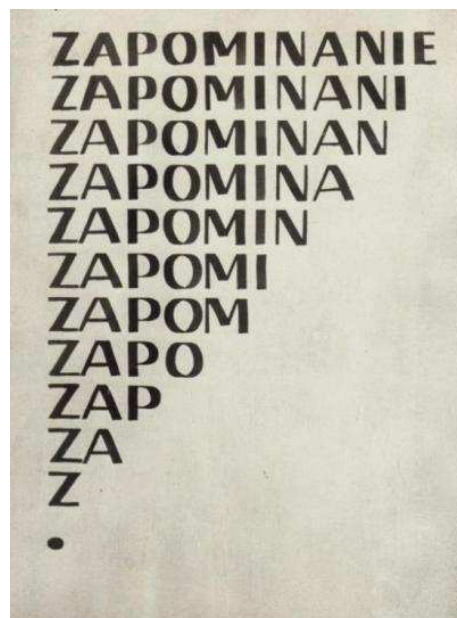
³⁹ W tym roku miała również miejsce jubileuszowa wystawa Pojęciokształtów, ponownie w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu, z okazji dziesięciolecia pracy twórczej artysty.

⁴⁰ [T. Burzyński] T. Buski, *W głębi języka czyli o poezji konkretnej*, „Gazeta Robotnicza” 1978, nr 28. Odbitka: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., b. s.

⁴¹ Tamże.

W kontekście historycznego tła wracamy zatem po raz trzeci do roku 1968. Pierwszy Pojęciokształt został przez Dróżdża zapisany na kartce papieru (dosłownie: „biorę długopis do ręki i szoruję po kartce papieru”⁴², mówił Dróżdż). Wykorzystywana była każda dostępna przestrzeń. Anna Dróżdż, żona poety, wspominała: „Staszek nad swoimi pojęciokształtami pracował właściwie ustawicznie, pomysły zapisywał wszędzie, gdzie był: w klubie na serwetkach, w domu na kartkach, rachunkach, papierach przeznaczonych na makulaturę”⁴³. Kolejne ‘autografy’ przybierały widzialny kształt również dzięki maszynie do pisania: wielkość znaków standardowa, nie większa niż pozwalały na to maszynowe czcionki. Późniejsza możliwość druku pozwalała jednak na wykorzystanie różnych czcionek, zmiany ich wielkości, kształtu, różnych formatów wydania, dostosowanych do zamysłu twórcy. Tymczasem wizja artysty okazała się zupełnie inna. Decyzja o wystawianiu Pojęciokształtów została podjęta przez Dróżdża w zasadzie na początku jego ponad czterdziestoletniej przyjaźni z poezją konkretną. Było to najbardziej intuicyjne rozwiązanie. Jeśli chciał zaprezentować publiczności zgromadzonej na wieczorze autorskim w WiMBP swoje wiersze, musiał je pokazać. Pojęciokształtów nie da się ‘wypowiedzieć’. Nie można ich przeczytać na głos ani w tradycyjnym rozumieniu wyrecytować. Potrzebują innego sposobu, by móc zaistnieć w przestrzeni publicznej. Tym sposobem okazała się wystawa.

Fot. 5 D. Dróżdż /zapominanie/
wyk. S. Kurtyka



⁴² M. Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróżdżem (fragmenty)*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 268.

⁴³ A. Dróżdż, *O Stanisławie*, [on-line] <http://drozdz.art.pl/01100001.htm> [data dostępu: 22. 01. 2013 r.].

Wiele światła na ten okres twórczości rzucają między innymi wspomnienia Zbigniewa Makarewicza. Jego zdaniem polska poezjografia (tak nazywał poezję konkretną, korzystając ze słowa ukutego przez Władysława Strzemińskiego⁴⁴), mogła się rozwijać tylko we Wrocławiu⁴⁵. Pisał o tym środowisku, jako o rodzaju matecznika, w którym szczególnie silnie zaznaczał się wpływ plastyków. Wystawienie Pojęciokształtów było więc naturalnym efektem współpracy Dróżdża-filologa z artystami-plastykami, Stanisławem Kortyką, Zbigniewem Makarewiczem czy Barbarą Kozłowską. To oni przekształcali na początku maszynowe prace w przestrzenne formy, zgodnie z wytycznymi Dróżdża. Przykładem są przygotowane chociażby przez Kozłowską Pojęciokształty, zaprezentowane podczas wystawy w Amsterdamie, w warszawskiej Galerii Foksal czy edynburskiej Richard Demarco Gallery⁴⁶ (fot. 4).

Dróżdź stworzył tym samym ściśle określone i niecodzienne warunki odbioru swoich prac. Poezja straciła nagle neutralny grunt książkowego formatu. Wprowadzie bywają wydania szczególne, które swoją formą dopełniają treść, ale przecież najważniejsza w książce nie jest jej okładka, lecz świat wyłaniający się ze słów w miarę postępującego czytania⁴⁷. Tymczasem słowa przeniosły się na wystawę. Następnie dołączyły do nich cyfry, litery, żyłki i znaki interpunkcyjne⁴⁸. Dróżdź był

⁴⁴ W. Strzemiński, *Wystawa nowej sztuki w Wilnie*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 193. Strzemiński posługiwał się terminem poezjografia w odniesieniu do twórczości Mieczysława Szczuki. Prace poezjograficzne tworzyła również Barbara Kozłowska, z którą Dróżdź współpracował..

⁴⁵ Więcej na temat geograficznego kontekstu występowania poezji konkretnej zob.: M. Dawidek Gryglicka, *Geografia gramatyki i gramatyka geografii, czyli dlaczego Wrocław?* w: *Jednodniówka*, Muzeum Współczesne Wrocław, 16. 12. 2011 r., s. 2. Dostępne on-line: <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/publikacje/?lang=en> [data dostępu: 22. 01. 2013 r.]; T. Sławek, „Wszystko z wszystkiego”. *Wrocławska kontynuacja poezji*, w: tegoż, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 88-102. O Wrocławiu w kontekście prac Dróżdża wspominał również Józef Łoziński, pisząc: „Stanisław Dróżdź i Józef Hałas należą do tych niepokornych artystów, którzy pracują i żyją we Wrocławiu, w mieście przed laty słynącym z awangardowego teatru i w ogóle ze znakomitej atmosfery do uprawiania wszelkiego ogrodu sztuk, niestety dzisiaj pozbawionego swej „urody na czasie” (...).” J. Łoziński, *Stanisław Dróżdź – poeta konkretny*, „Twórczość” 2002, nr 11/12, s. 255.

⁴⁶ Z. Makarewicz, *Poetyka zapisu. O poezji, poezjografii i poezji „konkretnej”*, Wrocław 2011, [on-line] http://szubzda.pl/mc/docs/Poetyka_zapisu.pdf [data dostępu: 22. 01. 2013 r.]

⁴⁷ Chyba że nasze myśli kierują się ku sztuce książki lub liberaturze.

⁴⁸ Nie jest to oczywiście pierwszy tego typu zabieg. Słowa pojawiały się na obrazach znacznie wcześniej. Wielokrotnie były wykorzystywane chociażby w XX-wiecznych kolażach. Wśród przykładów można wymienić obrazy Georgesa Braque’a, Kurta Schwittersa, Paula Klee czy Joana

konsekwentny również i w tej przestrzeni. Jeszcze w 1999 roku, w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim, podkreślał, że kwestia druku w formie książkowej (katalog wystawy, sprawozdania w prasie, analizy, omówienia, w których 'cytuje' się prace), to jedynie dokumentacja i ewentualne wskazówki do realizacji kolejnej wystawy:

(...) całą wymowę artystyczną każdy z tych tekstów, czy całe ich komplety, uzyskują w przestrzeni na wystawie⁴⁹.

Podjęta decyzja pociągała za sobą szereg konsekwencji. Pierwszą z nich było nieprzyjęcie Dróždza do Związku Literatów Polskich. Nagle okazało się, że owa neutralna, jakby się wydawało, forma książkowa, stała się argumentem przesądzającym. W statucie ZLP wyraźnie zostało bowiem określone, iż członkami mogą zostać pisarze (prozaicy, poeci, dramatopisarze, eseści, krytycy oraz tłumacze literatury pięknej), którzy opublikowali swoje utwory artystyczne **w postaci książkowej**. Wyjątek dotyczy jedynie autorów utworów dramatycznych, które nie muszą być ogłoszone drukiem, ważne jednak, by zostały wystawione na scenie⁵⁰. Co jednak z Pojęciokształtami, które wystawione zostały w galerii lub muzeum? Katalog wystawy nie jest ani książką poetycką, ani prozatorską, ani nawet eseistyczną. Droga zamknięta. Statut z 2007 roku nadal nie przewiduje członkostwa artystom z pogranicza sztuk. Sposób prezentacji okazał się więc na tyle istotny, że w 1975 roku Dróždź został włączony w poczet członków Związku Polskich Artystów Plastyków.

Drugą ważną konsekwencją było uruchomienie dialogu pomiędzy dwoma różnymi światami. Dróždź wprowadził literatów w przestrzeń galerii, bywalców galerii zetknął zaś ze sztuką słowa. Nie znaczy to oczywiście, że światy te były dotychczas nieprzenikalne i wzajemnie sobie nie znane, obce. Stało się jednak coś innego. Otworzyło się miejsce spotkania, w którym reguły rządzące dwoma światami zostały odkryte na nowo.

Miró. W Pojęciokształtach jednak litery i znaki grają rolę pierwszorzędą, to one są formotwórcze, kształt uzależniony jest od pojęcia, pojęcie od kształtu.

⁴⁹ *Rozmowy o sztuce (VIII)*, op. cit., s. 81.

⁵⁰ *Statut Związku Literatów Polskich*, [on-line] <http://www.literaci.eu/index.php/statut-zlp.html> [data dostępu: 22. 01. 2013 r.]

Trzeci aspekt sposobu publikacji Pojęciokształtów wiąże się już bezpośrednio z sytuacją odbioru, punktem zetknięcia treściowości z Uczestniczącym. Wystawianie Pojęciokształtów pociąga za sobą co najmniej pięć konsekwencji, które okażą się istotne ze względu na analizę świata poezji konkretnej sławkowsko-wrocławskiego Artysty.

Konsekwencje sposobu publikacji Pojęciokształtów

Po pierwsze: wystawę trudno zobaczyć przez przypadek.

Można oczywiście spostrzec czyjeś nazwisko na plakacie, przechodząc tuż obok galerii, albo wstąpić pod wpływem impulsu, ewentualnie zobaczyć wystawy towarzyszące. Najczęściej jest to jednak działanie planowe. Nie do każdej galerii trafia się od razu, 'z ulicy'. Na przykład katowicka Galeria BWA⁵¹ zlokalizowana jest przy jednej z głównych ulic, odchodzącej od rynku w kierunku „Spodka”.

Poznańska Galeria Muzalewska⁵² natomiast ukryta jest na pierwszym piętrze starej kamienicy, 'dostępnej' jedynie od podwórza, w mieszkaniu, którego dawne pokoje służą od 2001 roku czasowym ekspozycjom. Nie sposób trafić tam, nie znając dokładnego adresu i bezcennych wskazówek właścicielki galerii, Hanny Muzalewskiej-Purzyckiej.

⁵¹ W Galerii BWA pokazana została w 2010 roku wystawa monograficzna *Stanisław Dróżdż. początek. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967 – 2007*. Kuratorką wystawy była Elżbieta Łubowicz.

⁵² Pojęciokształty gościły w Galerii Muzalewska dwukrotnie. W 2007 roku zaprezentowana została, we współpracy z Artystą, wystawa *Stanisław Dróżdż. Język to gra*. Jak można przeczytać na stronie internetowej galerii, „(...) wystawie towarzyszyło prawykonanie *Eseju na głos i kontrabas* – opatrzonego tytułem *Przed-teo, za-logia. Stanisława Dróżdża teologia przyimków* – Tadeusza Sławka oraz Bogdana Mizerskiego”. [on-line] www.galeriamuzalewska.pl/files/Drozdz_Czas-Miedzy.doc
Na przełomie 2012 i 2013 roku zaprezentowana została ekspozycja: *Stanisław Dróżdż, Czas | Między*, zrealizowana we współpracy z Anną Dróżdż.

Witryna zawsze kusi aktualnymi wystawami.



Fot. 6 Zapowiedź wystawy Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji”, prezentowanej w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, w 1995 roku.

Literat(uroznawca), zamiast do księgarni czy biblioteki, wyrusza więc do galerii, by czytać Pojęciokształty znajdujące się zwykle na wysokości oczu, zajmujące całe powierzchnie (/klepsydra/), bądź leżące u stóp (/koło/). Czyta je na stojąco, z dystansu. Nie może ich dotknąć (przynajmniej oficjalnie). Doświadcza odległości, próbuje ustalić ich kolejność i wzajemne powiązanie; czuje, że nie jest sam, musi bowiem uważać na innych wędrujących czytelników. Na bieżąco może podzielić się swoimi spostrzeżeniami, bądź obserwować innych, słuchać mimochodem ich uwag. Z pewnością nie zobaczy wystawy ani w żaden poniedziałek, ani nocą. Każde ograniczenie dostępu jest pewnym rodzajem przemocy: wywiera wpływ na zachowanie odbiorcy, zmusza do wcześniejszego planowania, czasem do dalekich podróży. Czytelnik musi być już ‘zarażony’ Pojęciokształtami, by za nimi podążać, śledzić ich kolejne objawienia.

W tym kontekście odbiorca dostosowuje się do Pojęciokształtów, nie odwrotnie.

Fot. 7 S. Dróżdź /koło/
Galeria 72, Chełm, 1995 rok.



Po drugie: wystawa daje możliwość natychmiastowego oglądu.

Czy można wziąć raz jeszcze udział w grze, którą Dróżdź zaproponował uczestnikom 50. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji, w 2003 roku? Do realizacji pracy */Alea iacta est/* użyto dwieście siedemdziesiąt dziewięć tysięcy dziewięćset trzydzieści sześć specjalnie na tę okazję przygotowanych kostek do gry (46 656 sześciokostkowych układów). Przewidziano również dodatkowe okoliczności. Jak wspominał Dróżdź, w trakcie trwania wystawy zniknęło około trzy tysiące kości, które zostały zabrane przez uczestników wystawy, na pamiątkę⁵³: zdobyty materialny ślad uczestnictwa, doświadczenia, gry, przegranej bądź wygranej.

Na środku Sali stał stół z sześcioma kostkami, które, rzucone przez uczestnika gry, tworzyły pewien określony układ. Zadanie było proste w swej formule (zapisanej w czterdziestu językach) i praktycznie niewykonalne, chyba że... odkryło się system rozmieszczenia układów lub po prostu miało się szczęście. Znaleźć jeden

⁵³ M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 205.

z ponad czterdziestu sześciu tysięcy układów. Niemożliwe? Niezupełnie. Udało się to Gerardowi Blumowi-Kwiatkowskiemu⁵⁴.

Fot. 8 S. Dróżdź /*Alea iacta est*/

Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji, Polski Pawilon, fot. A. Świetlik.

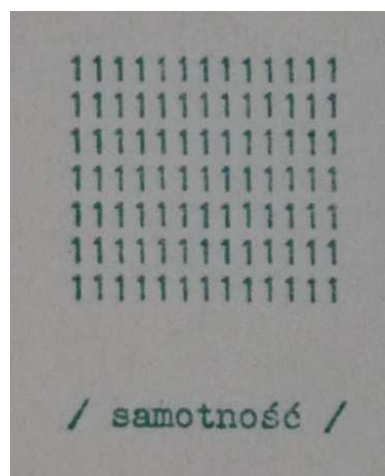


Ilu było jeszcze takich szczęściarzy, nie wiadomo. On wygrał podwójnie. Nie tylko udało mu się od razu wskazać wyrzucone przez siebie ustawienie na ścianie, ale wziął udział w grze, która powtórzona mogłaby być jedynie w skopiowanej 1:1 przestrzeni Sali Pawilonu Polskiego. Wydane zostało wprawdzie sześć tomów książek ze wszystkimi możliwymi układami, jest to jednak forma alternatywna, wiążąca się całkowicie ze zmianą przestrzeni: 'ściany' skopiowane, pocięte i zamknięte w kolejnych kartach książek, papierowe fotokopie kostek⁵⁵.

Zatrzymajmy się jeszcze chwilę przy tej realizacji. Pokazuje bowiem, w jaki sposób zmienia się percepcja Uczestniczącego. Prace Dróżdża osiągały różne rozmiary, w zależności od pomysłu i realizacji.

Mogły zmieścić się na skrawku papieru, rachunku czy kawiarnianej serwetce.

Fot. 9 S. Dróżdź /*samotność*/



⁵⁴ Dróżdź wspominał o tym w rozmowie z Dawidek Gryglicką. Zob.: M. Dawidek Gryglicka, *Odpрыsk poezji...*, op. cit., s. 205.

⁵⁵ Książkowa wersja /*Alea iacta est*/ została pokazana między innymi na wystawie „Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967 – 2007”, w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, w 2009 roku. Dołączona została dokumentacja z weneckiego biennale (w tym również dokumentacja filmowa).

Inne, jak chociażby rozbudowana */klepsydra/* (54 plansze), */i/* (88 plansz) czy wspomniane */Alea iacta est/*, bezpośrednio i w całości dostępne były tylko wtedy, gdy każdy element mógł zostać dostrzeżony z takim samym prawdopodobieństwem. Przepisanie przestrzeni galerii na kartki wydania książkowego fragmentuje większe prace, w wyniku czego zmienia się odległość odbiorcy od Pojęciokształtu, wyróżniony i powiększony zostaje szczegół (w formie książkowej zawsze pojawia się strona pierwsza i ostatnia, nawet, jeśli nie są numerowane), i, co najważniejsze, Pojęciokształt przestaje być czytelny zgodnie z zasadami świata poezji konkretnej Stanisława Dróżdża.

Wyobraźmy sobie czytelnika, który sięga po książkową wersję */klepsydry/*: na każdej stronie po jednej planszy. Jeśli nie zetknął się wcześniej z Pojęciokształtem, ani poprzez wystawę, ani dokumentację tejże, nie zdoła wyobrazić sobie przestrzennej realizacji, ponieważ brakuje mu punktu odniesienia, „zainfekowanej” Pojęciokształtem pamięci. Może odkryć zasadę uporządkowania rządzącą */klepsydrą/*, ale nie zobaczy jej w działaniu. Element pulsacji i przepływu nie wyłoni się dzięki przekładanym kolejnym kartom książkowego wydania, tak istotny dla jego chronotopu i, co za tym idzie, znaczenia oraz sensu⁵⁶.

Fot. 10 S. Dróżdż, *Klepsydra*,

Centrum Sztuki Współczesnej Akademia Ruchu, Warszawa 1990. Fot. M. Kłoskowicz.



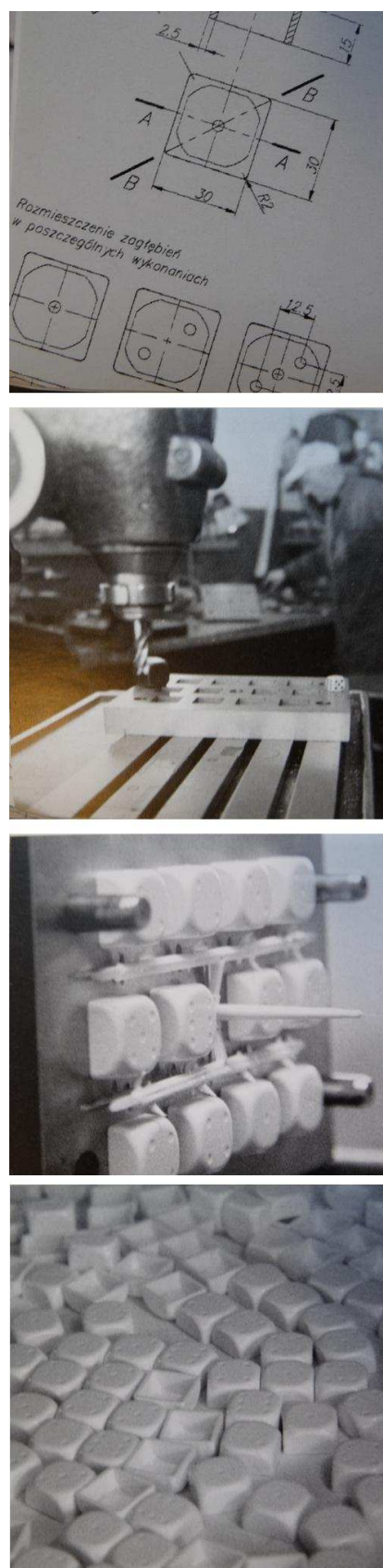
⁵⁶ Szerzej na ten temat w rozdziale dotyczącym chronotopu poezji konkretnej Dróżdża, w części poświęconej */klepsydrze/*.

W przypadku poezji konkretnej Dróždza Pojęciokształt rzeczywiście prezentuje swą pełnię jedynie w przestrzeni wystawionej na widok publiczny, dającej natychmiastowy wgląd w całość, zdarzeniowe zetknięcie.

Zmienia się coś jeszcze. Wróćmy do /*Alea iacta est*/. Zmiana 'planszy' gry - 'przepisanie pomieszczenia' do książki - sprawiło, że sama gra, zaproponowana w Wenecji przez Dróždza, przestała być „czysta”. Wypadł jeden z istotnych elementów, stracił na tym Uczestniczący. Podejmując wyzwanie, w którym stawką jest wygrana/przegrana, rzucał kośćmi i zapamiętywał lub zapisywał otrzymany układ. Następnie rozpoczynał poszukiwania, wiedząc, że na tym etapie nie został oszukany: wszystkie możliwe układy znajdowały się w otaczającej przestrzeni, to obieg zamknięty, poszukiwany układ na pewno „gdzieś” był. Rozwiązania zadania były przynajmniej cztery.

Pierwszy gracz mógł szukać systemu rozmieszczenia poszczególnych układów. Przy takim rozmachu wykonanej realizacji nie sposób przecież zamieścić ponad czterdzieści tysięcy różnych układów bez systemu (fot. 11, 12, 14⁵⁷). Odkrycie jego reguł nie gwarantuje jednak możliwości sprawdzenia, czy w trakcie realizacji pracy nie popełniono błędu. Wracamy więc do

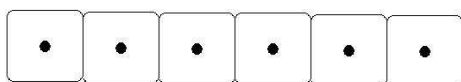
Fot. 11



⁵⁷ Fot. 11; Fot. 12; Fot. 14: Po prawej stronie prezentowane są wybrane etapy realizacji pracy /*Alea iacta est*/. Źródło: S. Dróždź, *Alea iacta est*. 50th International Art. Exhibition La Biennale di Venezia, Warszawa 2003. Fot. M. Michalak, P. Sosnowski, A. Świetlik, J. Trybułowski, M. Zadrożna.

wcześniejszego etapu: Uczestniczący nie może wiedzieć, czy nie został oszukany przez los, przypadek, ludzki błąd. Musi wierzyć jedynie „na słowo”, że jego układ jest gdzieś pośród pozostałych kilkudziesięciu tysięcy. System rozmieszczenia układów mógł natomiast zostać odkryty, jeśli udało się odnaleźć początek lub koniec w realizacji, która w zasadzie, dzięki regule wariacji, takiego wyróżnionego początku ani końca nie miała. Człowiek ten wierzy jednak w uporządkowanie świata. System jest jego kluczem do sukcesu.

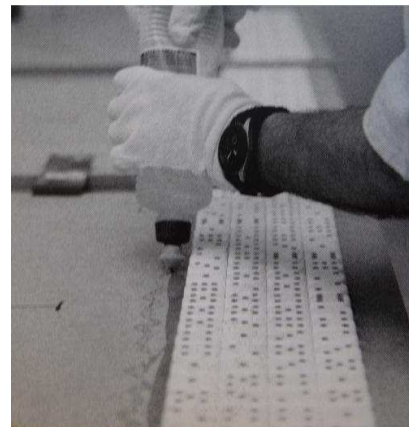
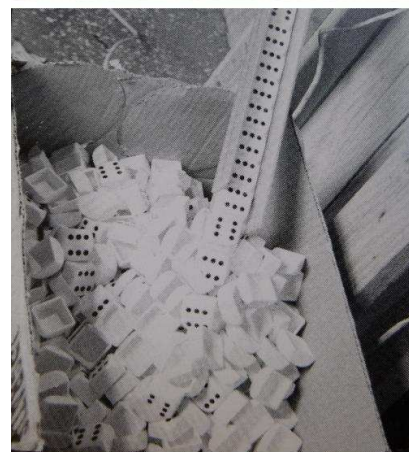
Fot. 13 Intuicyjny początek



Poszukiwanie najbardziej intuicyjnego początku, czyli układu sześciu kostek, z których każda prezentuje jedno oczko (fot. 13), będzie z pewnością tak samo trudne, jak rozpracowywanie systemu rozmieszczenia układów, stawka jest jednak wysoka – wiąże się bowiem z wystawieniem swojego „porządkującego-świat-myślenia” na próbę. **Systematyku**, jeśli znajdziesz zasadę, wygralesz, jeśli nie, przegrałeś.

Jeżeli w sześciotomowej wersji pracy została zachowana zasada rozmieszczenia kości, systematyk pozostawał bezpieczny. Jego metoda okazała się skuteczna pomimo transkrypcji.

Fot. 12

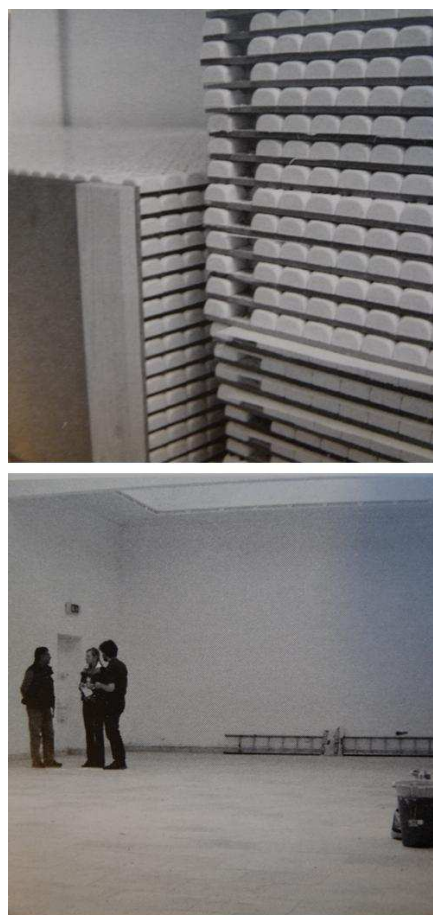


Drugie rozwiązanie było raczej czasochłonne. Można śledzić kolejne układy sześciokostkowe, poruszając palcem po ścianie w określonym kierunku, od góry do dołu, od lewej od prawej, aż do momentu triumfalnego okrzyku eureka! – znalazłem! Załóżmy, że rzut oka na każdy sześciokostkowy układ trwa 1 sekundę, wówczas nieprzerwane poszukiwania, zakładające opcję najsmutniejszą, zgodnie z którą poszukiwany układ byłby ostatnim, zajęłyby niespełna 13 godzin. Obliczony w przybliżeniu czas jest hipotetyczny, i pokazuje trudności tej drogi. Słabość ludzkiej percepcji, zmęczenie oka, umysłu, ciała, pokona nawet największą ludzką cierpliwość.

Sytuacja zmienia się jednak w przypadku wydania książkowego. Jest ono znacznie bardziej łaskawe dla oczu. Można sprawdzić część układów, włożyć zakładkę, przerwać w dowolnej chwili, odpocząć, powrócić po jakimś czasie, kontynuować poszukiwania. Przestrzeń Sali nie dawała takiego komfortu pracy człowiekowi **Inwentarzyście**: ograniczony czas ekspozycji i brak możliwości zaznaczenia miejsca, tak, aby oczy mogły chociaż na chwilę odpocząć nie sprzyjają drobiazgowej i żmudnej pracy. Stawka jednak znów jest wysoka. Walczy się ze sobą. Wygrałeś, twoja cierpliwość została nagrodzona. Przegrałeś, musisz jeszcze nad sobą popracować.

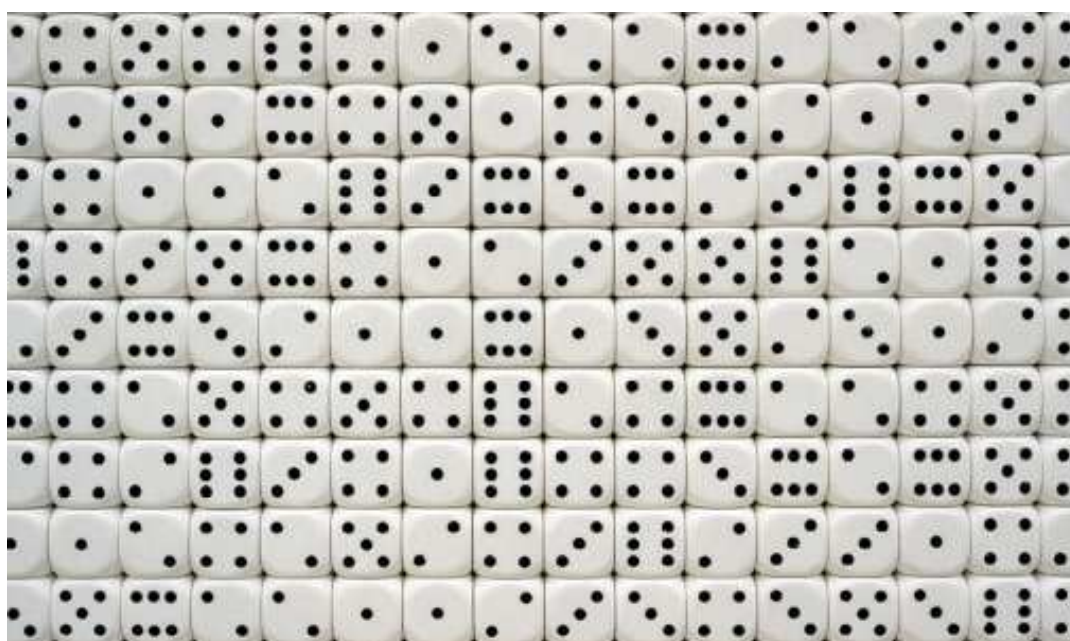
Człowiek praktycznie myślący, jeśli wziął udział w wystawie, lecz brakowało mu żyłki hazardzisty, prawdopodobnie przeczytawszy instrukcję, nie podjął wyzwania. Rzut kości zastąpił rzutem oka. Dzięki całościowemu oglądowi, jakie dawała przestrzeń Pawilonu Polskiego, natychmiast pojął, że zadanie to, jeśli w ogóle wykonalne, z pewnością jest czasochłonne i nieopłacalne. Stawką z jednej strony jest zabawa z Artystą, gra dla samej tylko gry, z drugiej – jego cenny czas. Oto człowiek **Odporny**.

Fot. 14



Tymczasem wyzwanie z pewnością podjął inny artysta plastyk, wspomniany już Gerard Blum-Kwiatkowski. Rzuciwszy kośćmi, rzucił również okiem, na tyle skutecznie, że wygrał. Szczęście, intuicja, przypadek czy jakaś metafizyczna wspólnota artystów? Jak równy z równym, swój ze swoim. Z matematycznego punktu widzenia rachunek prawdopodobieństwa nie wyklucza takiego rozwiązania, jest ono równie prawdopodobne, jak i każde inne. Z ludzkiego punktu widzenia, jest to tak zaskakujące, że wydaje się niemożliwe.

Fot. 15 S. Drózdź /*Alea iacta est*/, fragment.
Fot. A. Świetlik



Jest jednak coś, co sprawia, że człowiek **Nie-racjonalny** ma przewagę nad Systematykiem i Inwentarzystą. Okazuje się, że może on poszukiwać swojego szeregu kostek nie tylko w układzie horyzontalnym, lecz również w wertykalnym. Co więcej, jego szereg może na ścianie rozpoczynać się od dowolnej kostki (fot. 15). Nie ograniczają go niepowtarzalne całości sześciokostkowe, których liczba ogranicza się do 46 656. Zwiększa się tym samym możliwość trafienia! Nie popadajmy jednak w zbyt dużą radość. Blum-Kwiatkowski, mimo tego odkrycia, nadal jest wielkim szczęściarzem. Sytuacja jest ciekawa również z punktu widzenia zastosowanego do rozmieszczenia układów systemu. Czy znika on z pola widzenia? Czy został anulowany? Zniszczony w działaniu Nie-racjonalnego? Otóż nie. System będzie

nadal istniał, ale tylko w świadomości konstruktorów przestrzeni wystawy (w tym również Dróždza) oraz Systematyka.

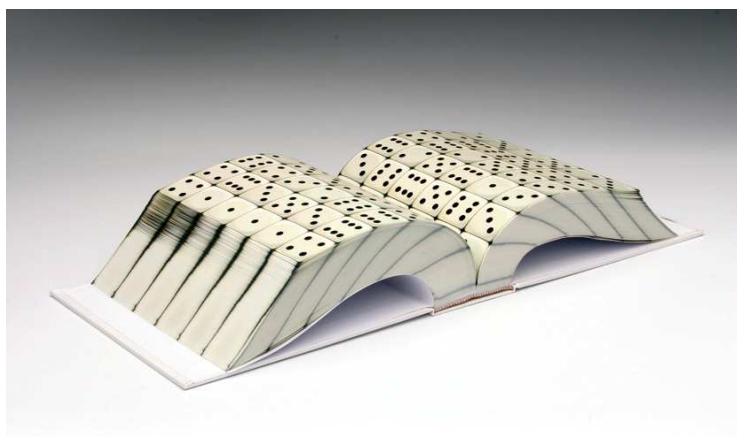
Nie-racjonalny nie usuwa systemu. Nie ignoruje go. On go w ogóle nie dostrzega. Nie ma świadomości jego istnienia. Osiąga swój cel zupełnie innym działaniem. Bliżej mu do Inwentarzysty, który również nie ma tej świadomości, ale Nie-racjonalny rezygnuje z dążenia do władzy nad przedmiotem. W pewnym sensie traktuje go jak równego sobie, daje mu się prowadzić. Inwentarzysta natomiast dąży do skatalogowania świata, w którym się znalazł, krok po kroku, słowo do słowa, układ do układu, tak, aby nic nie umknęło jego uwadze. Jednak, mimo swojego przekonania o dostrzeżeniu absolutnie wszystkich szczegółów tego świata, nie wyjdzie poza ich sumę. Nie zobaczy go oczyma Systematyka i Nie-racjonalnego, dopóki nie opuści przyjętej przez siebie pozycji. To samo dotyczy każdej z wymienionych postaw.

Wróćmy jeszcze do Nie-racjonalnego. Bliższa okazuje się mu wiara w przypadek, niż zdroworozsądkowe podejście. Jego prosta, naturalna i nie do końca przecież poważna reakcja została nagrodzona. Udało mu się wzbudzić zaskoczenie. Któż o zdrowych zmysłach, myślący realnie o wygranej, ot tak podszedłby ze swoim układem do ściany, i łudził się, że jest w stanie trafić akurat tam, gdzie znajduje się sześć odpowiednio ułożonych kości. Mimo to prawdopodobnie zdecydowana większość zwiedzających tak właśnie próbowała swojego szczęścia. Jaka jest stawka? Nie chodzi o wygraną. To raczej żart, puszczenie oka do wszystkich pozostałych graczy. I kto wie, czy nie jest to również podanie ręki drugiemu artyście, w którego głowie zrodziła się ta szalona gra. Ilu było takich wygranych?

System potrzebny był zatem organizatorom, którzy materializowali wizję Artysty w rzeczywistości, innymi słowy przepuścili sens przez wrota chronotopu, sprawiając, że przybrał on czasoprzestrzenną szatę ścian wypełnionych kostkami. Po drugiej stronie lustra stoi gracz, Uczestniczący. Nie musi docierać do systemu, ograniczającego jego ruchy (poszukiwania). Jest Uczestniczącym. Sam może wskazać kierunek, początek i koniec układu na wypełnionych kostkami ścianach. Bez

systemu nie da się zmaterializować wizji, poza systemem można w niej jednak uczestniczyć, nawet jeśli jest to zachowanie Nie-racjonalne.

Nikt nie wie, jakie znaczenie miała możliwość natychmiastowego oglądu wszystkich wariacji w Sali Pawilonu Polskiego w przypadku szukania wyrzuconego szeregu. Sytuacja zmieniała się jednak diametralnie, gdy Nie-racjonalny szukał swego układu w wersji książkowej. Musiałby bowiem trafić podwójnie: najpierw wybrać jedną z sześciu ksiąg, następnie, nie wiedząc, czy wybór ten był trafny, otworzyć ją gdzie bądź, i znów, rzucić okiem. Prawdopodobieństwo trafienia w takiej sytuacji spada niemalże do zera, i tego nie dokonałby nawet ów szczęśliwiec Blum-Kwiatkowski. Nie-racjonalny zdecydowanie traci w obliczu transkrypcji przestrzeni na kartach książki. Dlatego tak ważna okazała się możliwość całościowego i natychmiastowego oglądu. Tym bardziej zaskakująca wydaje się zgoda na zmianę sposobu prezentacji */Alea iacta est/*. Każda redukcja jest ryzykowna. Skutecznie oddala możliwość wejścia do ogrodu, dziedziny sensu. Z pewnością wiedział o tym Stanisław Dróżdż.



Fot. 16 S. Dróżdż
/Alea iacta est/ (księgi)
Fragment. Fot. A. Świetlik.

Po trzecie: wystawa jest przestrzenią zamkniętą, znajdującą się pod stałą kontrolą.

Galeria czy muzeum jest niczym scena teatru, na której rozgrywa się pewien spektakl. Nie chodzi tylko o wystawę „Język to gra”, w Galerii Muzalewska, której towarzyszyły dźwięki głosu i kontrabas⁵⁸ czy wystawę monograficzną „początekoniec”, zorganizowaną w 2009 roku w Warszawie, gdzie jednym z elementów był utwór muzyczny, skomponowany przez Tadeusza Sudnika do */czasoprzestrzennie/*.

Każda wystawa jest bowiem rodzajem teatru rekwizytów, którym oddaje się głos.

Fot. 17 Przestrzeń galerii jest jak scena w teatrze.
S. Dróżdż. *Pojęciokształty*. Galeria Kwartal, Wrocław, 1975 rok.



Milczące uczestnictwo widza, kierunek zwiedzania, odpowiedni dystans względem wystawionych prac (przybliżanie/oddalanie się od Pojęciokształtu⁵⁹), znajomość zasad rządzących obecnością w galerii/muzeum, dostrzeganie innych uczestników, przyjmowanie odpowiedniej pozy/mimiki czy wreszcie włączenie się do gry, to nic innego jak elementy ruchu scenicznego. Pracują nogi, pracuje głowa, włącza się w ruch całe ciało.

⁵⁸ W Galerii Muzalewska podczas wystawy „Język to gra”, w 2007 roku, został wykonany przez Tadeusza Sławka (tekst, głos) i Bogdana Mizerskiego (muzyka, kontrabas) „Esej na głos i kontrabas” pod tytułem: „Przed-teo, za-logia. Stanisława Dróżdża teologia przyimków”.

⁵⁹ Jeśli przyjrzymy się z bliska literom pracy */ludzie-człowiek/*, dostrzeżemy wpisane kolejne słowa: ‘człowiek’ i ‘ludzie’ (fot. 18), nieczytelne w momencie oddalania się od Pojęciokształtu.

Fot. 18 S. Dróżdż/ *ludzie/człowiek/* (fragment)

Przybliżanie/oddalanie Pojęciokształtu.

Galeria Muzalewska, wystawa Czas/Między, 2012 rok, fot. M. Kłoskiewicz.



Dróżdż upodobał sobie przestrzeń „pudełka”, pozbawione okien, wypełnione jedynie światłem sztucznym, odcięte jakby od wszystkiego, co znajduje się „na zewnątrz”. Idealna pod tym względem okazała się Galeria Foksal, w której Artysta prezentował swoje prace najczęściej. Miejsce odosobnienia potęguje przede wszystkim wrażenie niecodzienności sytuacji, w której znalazł się uczestnik zdarzenia. Zamknięcie dostępu do zewnętrznych punktów orientacyjnych sprawia, że czytelnik buduje na nowo układ odniesienia, zawieszając dotychczasowe sądy. Porusza się tak, jak pozwala mu owa zamknięta przestrzeń, przy czym zwiększa się jego koncentracja na rozmieszczonych obiektach. Nie jest to bynajmniej mikroświat statyczny. Możemy mówić raczej o pewnej relacji pomiędzy wystawionymi obiektami, z których każdy może zostać wewnętrznie „uruchomiony” bądź może „uruchomić” człowieka, stającego się tym samym mimowolnym Uczestniczącym wewnętrznego galeryjnego ruchu.

Wróćmy raz jeszcze do przestrzeni Pawilonu Polskiego.

Fot. 19 / *Alea iacta est*/ S. Drózdza. (fot. brak informacji).
W tle „biały szum”, na środku stół, instrukcja oraz kości.



Oto duża sala, na środku stół pokryty zielonym suknem, sześć kości oraz zaproszenie do gry. Zanim uczestnik wystawy stanie się graczem, a gracz Uczestniczącym, nim dotrze do stołu, zostaje otoczony ogromną powierzchnią, która póki co pozostaje nieczytelna. Nie ma tu jednak ciszy. Ściany Sali pawilonu, pokryte na pierwszy rzut oka nieskończoną ilością kostek, są niczym biały szum, o płaskim widmie, obejmującym niemalże wszystkie możliwe częstotliwości fal dźwiękowych. Nie sposób odróżnić wysokości poszczególnych tonów. Jeszcze nie wiadomo, co się dzieje. Szum skutecznie maskuje wszystkie inne dźwięki, dochodzące z zewnątrz, jest jak tło, które po upływie pewnego czasu stałoby się zupełnie przezroczystym, trwałym elementem nowej przestrzeni. Tymczasem uczestnik wystawy podchodzi do stołu, którego kolor wyróżnia się na tle szumu, i, jeśli rzuci kośćmi, stanie się graczem. Przybliżając się do ścian nie będzie „widział” jedynie szumu. Dostrzeże pojedyncze kostki, które zaczynają do niego przemawiać sześciokostkowymi

układami, zyskującymi nowe znaczenie: tego poszukuje gracz. Oto na oczach uczestnika wystawy tworzy się język Pojęciokształtu /*Alea iacta est*/, doświadczonego w całości, obowiązujący zawsze w czasie i przestrzeni konkretnej wystawy.

Jest to jeden z tych przykładów, w którym fizyczne zmniejszenie dystansu daje możliwość odkrycia języka, przekształca ów biały szum w przestrzeń możliwą do ponownego czytania, zgodnie z regułami świata poezji konkretnej Dróżdża. Przywołajmy słowa Michela Serresa:

[Pa\$ozyty – MK] są jak biały szum. Nieuniknione. Biały szum jest istotą bycia, „białą przestrzenią”; pa\$ozytnictwo – sercem relacji, źródłem śladu pozostawionego w tej przestrzeni. [S, s. 52]

Jeśli dystans uczestnika wystawy jest dostatecznie duży, może on doświadczyć owej bazy, fundamentu bycia, z którego dopiero wyłoni się możliwy do rozpoznania i oswojenia język. Co więcej, ów biały szum, jak pisał dalej Serres, staje się warunkiem przejścia: do znaczenia, do dźwięku, do zakłócenia i wreszcie do sensu, o ile w drzwiach galerii pojawi się Uczestniczący, ten, który nada intonację, nada znaczenie, zinterpretuje, spróbuje odczytać, przerwie pozorny spokój białego szumu:

Biały szum umożliwia przepływ (znaczenia, dźwięku, pa\$ozyta). Pa\$ozyt natomiast blokuje lub przerywa ów przepływ. [S, s. 194]

Alea iacta est. Kości zostały rzucone. To nie tylko tytuł wystawy, nawiązanie do słów przypisywanych Cesarowi, lecz przede wszystkim klucz do nowego słownika przestrzeni, składającego się z co najmniej 46 657 sześciokostkowych „słów” (przypomnijmy: postawa Nie-racjonalnego gracza znacznie zwiększała możliwość odnalezienia układu, nie była bowiem ograniczona koniecznością szukania go tylko w pionie lub tylko w poziomie. Pozwalała również rozpocząć poszukiwania w dowolnym miejscu wewnętrznej zamkniętej przestrzeni, dlatego jego zasób „słów” był nieporównywalnie większy niż słownik Systematyka czy Inwentarzysty).

Biały szum przekształcający się w nowy język dzięki zaangażowaniu Uczestniczącego, dzięki zakłóceniu, skutecznie odgradzał go od znanej mu dotychczas rzeczywistości. Zamknięcie obiegu, brak okien i sztuczne światło potęgowały wrażenie niecodziennej sytuacji i 'pozaczasu'. Dawało również możliwość kontroli.

Oczywiście wejście do galerii czy muzeum wiąże się z akceptacją reguł zachowania. Nie można dotykać eksponatów, a tym bardziej ich wynosić. Systemy kontroli czuwają nad bogactwem inwentarza. Lecz nie o taką kontrolę chodzi. Wydaje się zresztą, że oba zakazy nie są aż tak restrykcyjnie przestrzegane. Nic się nie stanie, jeśli Inwentarzysta będzie 'czytał' kolejne układy kości palcem. Nie sposób również doświadczyć Pojęciokształtu /między/, jeśli nie wejdzie się do środka tego ogromnego obiektu-eksponatu, stając na literach. Co do potencjalnego „wynoszenia” elementów, wspomnianych zostało kilka tysięcy kości, które zniknęły ze stołu do gry w trakcie trwania wystawy w Polskim Pawilonie w Wenecji...

W wyniku 'publikacji' Pojęciokształtów w postaci wystawy odwróceniu ulega charakter obcowania z poezją. Nie sposób wejść do księgarni lub biblioteki, zaszyć się między półkami, odnaleźć poszukiwany egzemplarz, przejrzeć, kupić lub wypożyczyć, i udać się do własnego domu. Spójrzmy na to z perspektywy wystawianych Pojęciokształtów. Czytelnik przychodzi na chwilę i odchodzi. Przyciągany/odpychany, trochę tak, jakby to Pojęciokształt wypożyczał na czas określony swojego czytelnika, i, obejrzawszy go dokładnie, pozwalał mu spokojnie odejść. Dziwne jest to czytanie, na co zwrócił uwagę Tadeusz Sławek:

Teksty Stanisława Dróżdża są ćwiczeniem w czytaniu. Brzmi to zaskakująco co najmniej z dwóch powodów: po pierwsze dlatego, że przecież stykamy się z nimi w muzeum a przestrzeń muzealna została powołana w kulturze Zachodu po to, by służyć 'oglądaniu' i 'kontemplacji' obrazu a nie lekturze, po drugie doświadczenie 'czytania' przyzwyczaiało nas do obcowania z dużą ilością słów zapełniających zadrukowane strony,

tymczasem dzieła Dróždza operują często tylko jednym wyrazem lub pojedynczymi znakami⁶⁰.

Brakuje również intymności kontaktu. Uczestniczący pozostaje niby sam na sam z Pojęciokształtem, ma jednak świadomość publicznego charakteru bycia jednocześnie uczestnikiem. Wystawy nie można zabrać do domu. Czytelnik przestał być anonimowy, zyskał konkretną twarz. Tworzy się tym samym pewna, nieznana literatom, wspólnota Uczestniczących. Są wprowadzane organizowane spotkania z autorami, istnieje możliwość nawiązania komunikacji wokół danego dzieła (zarówno wokół twórczości pisarskiej, jak również artystów malarzy), publiczne czytanie, konferencje naukowe i sympozja, lekcje i wykłady, jednak wystawa znacznie zmniejsza grono odbiorców Pojęciokształtu w swej pełni. Zawsze znajduje się w konkretnym miejscu i ma charakter czasowy (pomijając ekspozycje stałe). Pozwala Artyście towarzyszyć bezpośrednio w procesie odbioru. Może on być świadkiem 'czytania' swoich prac, widzieć twarze odbiorców, ich dystans wypracowywany w trakcie poruszania się w nowej czasoprzestrzeni. Przywołajmy raz jeszcze wpis do Księgi Pamiątkowej z okazji wystawy zorganizowanej podczas Dni Sławkowa, w maju 1976 roku:

Dziękuję, nie tylko Organizatorom, lecz także samym Zwiedzającym wystawę, ponieważ rozmowy z nimi, konfrontacje sądów itp. upewniły mnie w słuszności wybranego przeze mnie kierunku twórczości⁶¹.

Taka sytuacja mogłaby się również przydarzyć pisarzowi, który, załóżmy, jadąc tramwajem, dostrzegł gdzieś w rogu człowieka czytającego jego książkę. Różne jest jednak prawdopodobieństwo wystąpienia obu zdarzeń. To, co jest zwyczajne w kontekście wystawy, w odniesieniu do twórczości pisarskiej okazuje się rzadkością, czymś niecodziennym, jednostkowym przypadkiem. Dwie tak różne rzeczywistości rozpoczynają dialog, oświetlając się nawzajem sztucznym światłem zamkniętej wystawowej przestrzeni, wypełnionej 'po brzegi' Pojęciokształtami.

⁶⁰ T. Sławek, 'Poza' tekstami Stanisława Dróždza, w: S. Dróždź, *Pojęciokształty. Poezja konkretna*, Wrocław: BWA, 1994, s. 4.

⁶¹ S. Dróždź, Wpis do Księgi Pamiątkowej z okazji Dni Sławkowa, 30. 05. 1976 r., maszynopis, źródło: Archiwum rodzinne Artysty.

Kontroluje się nie tylko miejsce wystawy, lecz ogranicza się również grono odbiorców konkretnym, wyznaczonym czasem i miejscem.

Po czwarte: wystawa zawsze ma charakter czasowy.

Wiedzą o tym doskonale plastycy, ale dla literata jest to sytuacja nowa. Ponownie, z jeszcze większą siłą, pojawia się problem ograniczonego dostępu. Jest to najbardziej problematyczna strona pokazywanych Pojęciokształtów. Przedmiot badań wraz ze śmiercią Artysty, w całej swej okazałości wymknął się badaczom raz na zawsze.

Znakomicie oddaje to żywiołowa reakcja Marianny Bocian (którą Dróżdż „zaraził” poezją konkretną⁶²), wywołana tekstem Wojciecha Pogonowskiego, zamieszczona na łamach „Nowego Wyrazu”. Artystka pisała:

(...) inaczej rozumiem „wystawę” i „publikację”. Każda moja wystawa jest symbolem zbudowanym z konkretów. Żaden „zapis” nie może być samodzielny. Stąd nie biorę udziału w wielu wystawach, jak i „wielu” nie publikuję (prócz dokumentacji z wystawy!)⁶³.

I dalej:

Mojej wystawy nie można, Panie Pogonowski, powtórzyć ani „przedrukować”. Jest ona jednorazową koncepcją zabudowy całej przestrzeni⁶⁴.

Po raz pierwszy Pojęciokształty zostały zaprezentowane podczas wieczoru poetyckiego, zorganizowanego w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu (Rynek 58), 2 lutego 1968 roku, o godz. 18.00. Pozostały po nim jedynie ślady w postaci wycinków z gazet (zapowiedzi wieczorku w Notatniku Wrocławskim „Słowa Polskiego” z 1 lutego 1968 r. oraz w „Gazecie Robotniczej” z 2 lutego 1968 r.), dokumentacji fotograficznej, relacji z przebiegu zdarzenia (Marek Garbala, „Agora” 1968, nr 19, s. 98-99) czy wreszcie wpisu Stanisława Dróżdża do

⁶² M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 11-12.

⁶³ M. Bocian, *Dokąd?*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 9, s. 141.

⁶⁴ Tamże, s. 142.

Księgi Pamiątkowej biblioteki, w którym dziękował za umożliwienie „spełnienia miłej prelekcji o poezji konkretnej”⁶⁵. Prace na planszach wykonane zostały przez Stanisława Kortykę⁶⁶ (kierującego obecnie Pracownią Malarstwa i Rysunku w ASP we Wrocławiu oraz Pracownią Malarstwa w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Zielonogórskiego), zgodnie z koncepcją Dróždza. Zjawisko było rzeczywiście nowe na gruncie polskim, w zapowiedzi zamieszczonej w „Gazecie Robotniczej” wkradła się nawet drobna literówka: młody poeta wrocławski, Stanisław Dróždź, miał wystąpić nie z Pojęciokształtami, lecz ze swoimi „Pięciokształtami”. Na wystawie rodzajów kształtów było z pewnością więcej niż pięć. Z kolei „Warszawski Informator Kulturalny” donosił, że na przełomie września i października 1971 roku w Galerii Foksal będzie można zobaczyć POKAZ POEZJI STANISŁAWA DRÓŻDŻA „POJĘCIOKSZTAŁTNY”.

Dzięki relacji Garbali wiadomo także, jakie były reakcje uczestników pierwszego spotkania:

W dyskusji wskazywano na powiązania poezji konkretnej z programem futuryzmu i dadaizmu, próbowano nawet na gorąco interpretować przedstawione na planszach teksty przy pomocy funkcji matematycznych (...).

Nie brakowało adwersarzy:

Zarzucano mu, iż działalność jego nie ma nic wspólnego z uprawianiem poezji⁶⁷.

Sprawozdanie znalazło się również w kwietniowym numerze „Odry”, w którym Tadeusz Burzyński, „z kronikarskiego obowiązku”, komentował wieczór autorski Dróždza: padł zatem rekord frekwencji na spotkaniach autorskich WiMBP,

⁶⁵ Zdjęcie pamiątkowego wpisu zostało pokazane w książce Dawidek Gryglickiej, *Odprysk poezji...*, s. 38.

⁶⁶ Urodzony w 1943 roku absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu jest autorem nie tylko wystaw indywidualnych, wydał również cztery tomiki poezji.

⁶⁷ M. Garbala, *Kronika. Spotkania autorskie, „Agora” 1968, nr 19, s. 98-99. Odbitka tekstu w: M. Dawidek Gryglicka, Odprysk poezji..., op. cit., s. 36-37.*

dyskusja była „zajadła”, nie udało się ustalić, czy pojęciokształty są poezją, czy też nie. Komentarz zilustrowany został /zapominaniem/ - w formie przedruku⁶⁸.

Ślady pierwszego spotkania nie byłyby po tylu latach dostępne, gdyby nie działania podejmowane przez Artystę, jego rodzinę i przyjaciół, dzięki którym zgromadzony ulotny materiał w postaci wycinków czy fotografii, daje czytelnikom coś w rodzaju spojrzenia przez dziurkę od klucza na pełnię twórczości wrocławsko-sławkowskiego artysty. Z pewnością nieoceniony jest projekt Małgorzaty Dawidek Gryglickiej, która opublikowała swoją rozmowę z Artystą w książce „Odprysk poezji. Stanisław Dróżdź mówi”. Rozmowie towarzyszy bogata i niezwykle interesująca dokumentacja twórczości poety, pochodząca z archiwum autorki, z kolekcji Galerii Foksal i Muzeum Ziemi Chełmskiej oraz z rodzinnego archiwum, udostępnionego dzięki uprzejmości Anny Dróżdź, Barbary Dróżdź-Głowali i Michała Głowali. Dzięki tej pracy ocaleją nie tylko ślady efemerycznych wystaw, spotkań, komentarzy, szkice odsłaniające proces twórczy, materiały prasowe czy maszynopisy, lecz również fragmenty słów i myśli Artysty. W tej formie mogą wreszcie trafić do domu czytelnika, który nie weźmie udziału już w żadnej wystawie, prowadzonej ręką Artysty, nie „będzie w”, ale może być bardzo blisko, „być tuż obok”.

Nasuwa się w związku z tym bardzo ważne pytanie, dotyczące dalszego wystawiania Pojęciokształtów. Z jednej strony każda treśćoforma do zaistnienia potrzebowała przede wszystkim Tła/Języka. Powyższy ontologiczny warunek świata poezji konkretnej Dróżdża jest jednak niewystarczający. Z drugiej strony żaden Pojęciokształt nie mógł zaistnieć bez gestu Artysty, co zostało pokazane powyżej. Jasne jest również, że śmierć **Konstruktor-Intuicjonisty**⁶⁹ nie jest z pewnością końcem istnienia Pojęciokształtów. Ich obecność nie sprowadza się jedynie do form archiwalnych, kształtów uwiecznionych w katalogach wystaw, na fotografiach czy w antologii. Być może zakończyły się ich przeobrażenia, śmierć

⁶⁸ T. Burzyński, *Konkretne pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 4.

⁶⁹ Pojęciokształt jest efektem mieszaniny intuicji, która staje się impulsem do działania, ale kolejne ewolucje i szkice Artysty zawierają już silny element konstrukcji, próby znalezienia najlepszego kształtu dla wybranej idei. W ten sposób realizuje się potencjalność, użycie oraz życie Pojęciokształtów-wirusów Dróżdża.

Artysty zatrzymuje w jakimś wymiarze ich ciągle, kontrolowane przekształcanie, ale nie pozwala przecież zapomnieć o poszczególnych stadiach rozwoju. Tym razem widać, że świat poezji konkretnej Dróżdża zawiera przeliczalną i skończoną liczbę elementów (włączając wszystkie obrazy szkicowe, zrealizowane w galeriach, w poszczególnych odsłonach), kończy się bowiem możliwość zmiany kroju czy koloru czcionek, układu elementów czy rozmiaru. Ale w całym tym obrazie pozostaje możliwość zachowania proporcji. Innymi słowy treść forma każdej planszy pozostaje niezmienna, natomiast ich sąsiedztwo bez gestu Artysty nie wniesie już niczego do dziedziny sensu. Ten nowy świat poezji konkretnej Dróżdża został tym samym okrojony do autonomicznych punktowych form, których wzajemna interakcja pozostanie już na zawsze niepełna.

Po piąte: wystawa tworzy nieobojętne tło emocjonalno-wolicjonalne.

Wydarzenie wystawy niesie ze sobą pewien określony *savoir-vivre*, szereg towarzyszących wartości. Pierwszy kontakt z Pojęciokształtami w ich pełni różni się od następnych zetknięć. Tworzy się nastrój.

Powróćmy po raz trzeci do przestrzeni wystawy-gry /*Alea iacta est*/, zbierając dotychczasowe wątki. Oto człowiek przychodzi na wystawę nieprzypadkowo. Jest uczestnikiem 50. Międzynarodowego Biennale w Wenecji. Nie wie jeszcze, co dokładnie może się wydarzyć, ale spodziewa się kontaktu ze sztuką: jestem na wystawie, przyglądam się, poruszam się ostrożnie między eksponatami, przybliżam do dzieła raczej głowę niż palec. Mam świadomość ograniczonego czasu, jaki mi pozostał na „zobaczenie” wielu jeszcze ekspozycji oraz tego, że wystawa już się nie powtórzy.

Odbiór będzie również częściowo uzależniony od pełnionej funkcji: krytyka sztuki, artysta, wysłannika mediów, kuratora wystawy, ochroniarza, nauczyciela, badacza itd. Niełatwo mówić o całkowicie bezinteresownym podejściu.

Każda galeria ma również pewną atmosferę, jest miejscem, które wypracowuje swoje znaczenie w przestrzeni miejskiej. Wszystko, co jest, ma już jakąś wartość. W 1968 roku Dróżdż wystawił pojęciokształty w Galerii Pod Moną Lisą, rok później, w poznańskiej Galerii odNOWA. Był to w zasadzie początek działalności pierwszej z nich (otwartej w 1967 roku) i ostatni rok funkcjonowania tej drugiej. Obie zyskały opinię niezależnych, alternatywnych, otwartych miejsc, w których prezentowano prace twórców różnorodnych, być może mniej znanych, proponujących niejednokrotnie kontrowersyjne, uaktywniające widza, koncepcje. Lucjan Sagan, komentując dwie wystawy, nazwał Galerię Pod Moną Lisą zasługującą na uznanie formą działalności, która otwiera się na każdego widza, zarówno „nieprzygotowanego”, jak również uprzedzonego, umożliwiając tym samym podjęcie niezwykle interesujących dyskusji. Rozbudzenie aktywności widza było, jego zdaniem, warunkiem umożliwiającym recepcję coraz bardziej różnorodnej sztuki współczesnej. Wrocławska galeria, prowadzona przez Jerzego Ludwińskiego, dawała taką możliwość⁷⁰. Podobnie pisał Tomasz Wilmański o Galerii odNOWA, prowadzonej przez artystę Andrzeja Matuszewskiego, który podejmował ryzyko pokazywania nowych idei artystycznych, „(...) konfrontując to, co w sztuce światowej ważne i interesujące z tym, co w naszym kraju istotne i oryginalne”⁷¹. Dzięki temu możliwa była wymiana poglądów „na gorąco”, nawiązywały się trwałe przyjaźnie.

Wybierając zatem wystawę w jednej z tych galerii, widz mógł się spodziewać kontaktu z czymś nowym, jeszcze nieznanym, jeszcze nie ubranym w płaszczyzny utartych wrażeń i wartości. Mógł jednocześnie wziąć udział w żywej dyskusji, tak jak miało to miejsce podczas spotkania autorskiego w WiMBP we Wrocławiu w 1968 roku. Rozpoczęta wówczas dyskusja wokół „poetyckości” Pojęciokształtów jest w pewnym sensie aktualna do dziś i towarzyszyła artyście przez cały okres tworzenia poezji konkretnej.

⁷⁰ L. Sagan, *Druga wystawa Pod Moną Lisą*, „Odra” 1968, nr 4, s. 81.

⁷¹ T. Wimański, *Galeria AT*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 1998, nr 1, [on-line] <http://www.galeria-at.siteor.pl/wilmanski-tekst-galeria> [data dostępu: 22. 01. 2013 r.].

Uchylmy jednak na moment wrota sensu: wszystko ulega zawieszeniu, gdy Uczestniczący patrzy, gdy wyrzucił już kości i ruszył w kierunku odkodowanych układów, w poszukiwaniu swojego szeregu, gdy już w jego głowie przyczaiła się jakaś strategia, postawa, nawet jeśli jej sobie jeszcze nie uświadomił. Dopóki bierze udział w grze, jest w dziedzinie sensu, życia, odkrywają swoją strategię. Gdy ją sobie uświadamia, jest już w dziedzinie znaczenia, w stanie użycia.

Uczestniczący wystawy/gry ruszyli ku wyznaczonemu terytorium, oddając się w ręce ślepego losu, niczym zwierzęta biorące udział w wyścigu kumotrów, w którym wzięła udział również Alicja, bohaterka opowieści Lewisa Carrolla.

Ptak Dodo wyznaczył tor wyścigu na kształt koła i wszyscy ruszyli, każdy zaś biegł tak, jak mu się zachciało. Aby wyjaśnić, trzeba pokazać – zasada ta dotyczy nie tylko wyścigu kumotrów, lecz również sposobu rozumienia poezji konkretnej Dróżdża. Tymczasem, gdy Dodo nagle ogłosił koniec wyścigu, wszyscy skierowali się ku niemu z pytaniem: „Ale kto wygrał?” ... „Wszyscy wygrali i każdemu należy się nagroda”⁷² – zdecydował Dodo. W Krainie Czarów, podobnie jak w Pawilonie Polskim, reguły ustalane są na nowo i odsłaniają się dopiero w trakcie trwania gry. Nie ma sił determinujących ruch, lecz są tylko wzory możliwych ruchów. To Uczestniczący dokonuje wyboru drogi w */Alea iacta est/*. „Trzeba biec, trzeba biec” – tylko tyle wiadomo. Każdy z uczestników może więc naturalnie przyjąć jedną z czterech postaw: Systematyka, Inwentaryzysta, Odpornego bądź Nie-racjonalnego (niewykluczone jest ich mieszanie). W tym sensie każda z postaw jest tylko możliwością, rozważanym rozwiązaniem, które nie musi zostać zrealizowane. Wystarczy pomysł, impuls „kierujący uwagę i kierujący uwagą”, w stronę kilkuset tysięcy kostek. (**Tylko** lub **głównie**) ruch Uczestniczącego (**może** lub **powinien**)

⁷² L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, przeł. R. Stiller, Warszawa: Wyd. Alfa, 1990, s. 28. W dalszej części rozprawy będę korzystać z różnych przekładów „Alicji w Krainie Czarów”, ze względu na tłumaczenie interesujących mnie fragmentów. Dalsze odwołania pojawią się w tekście głównym, zgodnie z proponowanymi skrótami:

- L. Carroll, *Alicja w krainie czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1969. [A. M.]
- L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów. Po drugiej stronie lustra i co tam Alicja znalazła*, przeł. R. Stiller, Warszawa: Wyd. Alfa, 1990. [R. S.]
- L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław: Wyd. Jasieńczyk, 1994. [M. S.]

zdradzać jego myśl, podejście do zadania, sposób rozumowania, jego własną stawkę, niego samego.

Przywołajmy relację wysłanniczki mediów, Doroty Jareckiej, która była obecna na wystawie w 2003 roku (przyjmując z pewnością rolę zarówno gracza, jak i obserwatora, ze względu na „zadaniowy” charakter uczestnictwa):

W tej niecodziennej sytuacji jeden rzut kośćmi staje się symbolem losu, który ślepo decyduje o przegranej i wygranej. Z tym że tutaj przegrana nie boli. Staje się czymś nieważnym, estetycznym, stąd uśmiech na twarzach zwiedzających oraz panujący tu klimat lekkości i zabawy⁷³.

Wypowiedź przepełniona jest emocjonalno-wolicjonalnym tonem. Uczestniczka zwróciła uwagę na niecodzienność sytuacji (ton emocjonalno-wolicjonalny: lekkość, zabawa; zamknięta przestrzeń wystawy, Pojęciokształt doświadczany w swej całości, zawieszenie tego, co na zewnątrz, „biały szum” kostek); pisze o przegranej, która nie boli, jest nieważna, estetyczna (ton emocjonalno-wolicjonalny: przecież jest to tylko wystawa, sztuka, „nie-prawdziwe” życie: przegrana estetyczna; skoro nie pociąga żadnych rzeczywistych konsekwencji, jest również „nie-ważna”, nie może więc boleć). Całość dopełnia „klimat lekkości i zabawy”, widzom towarzyszy uśmiech.

Jak różna jest reakcja uczestników w porównaniu do sytuacji z 1968 roku. Pierwsza reakcja odrzucenia Pojęciokształtów, ów śmiech „towarzyszący” tygodnikom literackim, o którym pisał Burzyński, zmieniła się z czasem w uśmiech „rozumiejących” instrukcję gry Uczestniczących Pojęciokształtu /*Alea iacta est*/. Nie tych, którzy odrzucają, zanurzając się w dziedzinie znaczenia, lecz (przymusowo lub dobrowolnie) biorących udział w grze, w dziedzinie sensu.

Tylko ci, którzy wzięli udział w grze, wygrali. Lecz kto będzie rozdawał nagrody? Alicja! Ta, która jest gościem, widzem, uczestnikiem zdarzeń Krainy Czarów. Nie tylko nagradza mieszkańców („wystarczyło akurat dla każdego po

⁷³ D. Jarecka, *Polscy artyści na 50. Biennale w Wenecji. Na drzewie rozpiął namiot*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 142.

jednym [cukierku – MK]” [R. S., s. 28]), lecz również będzie nagradzać siebie. Wyciąga więc z kieszeni naparstek, który zostaje jej następnie uroczyście wręczony przez ptaka Dodo: „Upraszam cię, abys zechciała przyjąć od nas ten oto elegancki naparstek” [R. S., s. 28]. Alicja uznała, że sytuacja jest bezsensowna, lecz zachowała powagę.

Sytuacja staje się coraz bardziej niecodzienna i... raczej komiczna. Wchodzimy na wystawę, zawsze ze swoim „naparstkiem” w kieszeni, patrzymy, uruchamiamy ciało i myślenie; analizujemy i interpretujemy, wynosimy na piedestał lub mieszamy z błotem, komentujemy, przyjmujemy pozę itd. Jedyne, co wyniesiemy z wystawy, z zetknięcia się z Pojęciokształtami⁷⁴, będzie nasz „naparstek”. Nie ten zwykły, codzienny i pospolity, o którego istnieniu nie wiedzieliśmy lub zapomnieliśmy, ale „elegancki”, nieco uszlachetniony i gustowny, na nowo dostrzeżony. Widzimy zatem tylko to, co wiedzieliśmy już wcześniej, może tylko w innym świetle tonu emocjonalno-wolicjonalnego, w świetle chronotopu wystawy. Widz staje nagle sam przed sobą, widzi swój ‘naparstek’, o którego istnieniu zapomniał lub nie wiedział, dostrzegając go na nowo dzięki użyciu Pojęciokształtów w dziedzinie znaczenia. Pojęciokształt tymczasem pozostał nietknięty. Bez rysy, bez łatki, poza klasyfikacją i jednoznacznymi ocenami.

Wróćmy do początku rozważań. Ujawnił się bowiem jeden z odcieni „**agresji artystyczno-poznawczej**”, o której Dróżdż pisał w 1968 roku. Skonstruowany Pojęciokształt jest „samoznaczący” (gwarantuje to zasada autonomii i autodeterminacji), dzięki czemu od razu bezwzględnie narzuca się odbiorcy, w swym całokształcie; sprawia jednocześnie, że Uczestniczący, dobrowolnie lub przymusowo, „uświadamia sobie (...) samego siebie”⁷⁵. Dominuje zasada odwrotnej

⁷⁴ Pomijając trzy tysiące kości, które zostały zabrane przez uczestników wystawy / *Alea iacta est*/.

⁷⁵ Oto cały fragment interesującej nas wypowiedzi: „Dzieło sztuki (...) kształtowane być musi przez uniwersalne, ściśle determinanty – wyznaczniki, stwarzające takie nasilenie zobiektywizowane agresji artystyczno-poznawczej, aby nie było żadnej przed nią ucieczki w wąskie, niesprawdzalne, subiektywne nieracjonalności. Informacja przekazywana przez dzieło musi być bezwzględnie przyjęta przez odbiorcę do wiadomości i musi go sobie – niezależnie od jego woli – absolutnie podporządkować i, jako część ujmowanej sobą rzeczywistości, wszechogarniać, co ma dodatkowy walor dobrowolnego lub przymusowego, bezpośredniego lub pośredniego odnajdywania się odbiorcy w dziele sztuki, stanowiąc tym samym indywidualno-obiektywny sprawdzian wartości w

proporcjonalności: im prostszy w swej budowie pojęciokształt, tym więcej dróg interpretacyjnych, rozchodzących się od przedmiotu analizy. Niedoścignione pod tym względem będzie zapewne poprzedzające „Zaproszenie” /słowo/, z którym Uczestniczący może zrobić co tylko zapragnie. To znaczy dokładnie tyle, na ile pozwala mu jego własny, schowany w kieszeni naparstek.

Jest jednak coś jeszcze. Drugi odcień owej agresji. Okazuje się bowiem, że Alicja, oprócz swojego naparstka, zabrała ze sobą całą Krainę Czarów. Stała się jej nosicielką. Ten świat, podobnie jak Pojęciokształty, okazał się agresywnym wirusem, ale o tym szerzej dopiero w następnym rozdziale.

aspekcie przydatności tegoż dzieła dla zasygnalizowania i wprowadzenia w problem rejestratury świadomościowej odbiorcy, uświadamiającego sobie – w tej sytuacji – samego siebie”. S. Dróżdż, *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12, s. 73-74.

Rozdział 2

Relacja pa\$ozytnicza

Oczyszczanie przestrzeni

W jednej z bajek Jeana de La Fontaine'a, człowiek postanawia uwolnić świat od *stworzenia nikczemnego, istoty podłej i złośliwej*⁷⁶, jaką jest napotkany wąż. Na szali oskarżenia waży się słowo 'niewdzięcznik'. Dopuszczony do głosu gad rychło jednak obraca treść oskarżenia przeciw swemu prześladowcy, powołując na świadków krowę, woła i drzewo. Ci, jednogłośnie, przyznają etykietkę 'niewdzięcznika' człowiekowi. Odwrócenie sytuacji nie zmienia jednak położenia samego węża, ze słowem wygrywa bowiem siła i gad ginie z rąk człowieka.

Bajki La Fontaine'a stały się głównym towarzyszem rozważań Michela Serresa, koncentrujących się wokół kategorii 'pasożyta'⁷⁷. Francuski filozof rozpoczął swoje dociekania od zawieszenia wyróżnionego, antropocentrycznego punktu widzenia. Stawia człowieka w pustej przestrzeni, pozbawiając go przywileju pierwszeństwa, nadanego przez Prawo⁷⁸ (mówi człowiek do węża: *chcę jednak tobie dowieść, nikczemne stworzenie, że sprawiedliwie i w myśl prawa czynię*⁷⁹). Owa pusta przestrzeń oznacza przede wszystkim rezygnację z wypracowanego wcześniej wartościowania. Dzięki La Fontaine'owi wąż staje się równy krowie, wołowi i drzewu, chociaż sam nie jest w stanie podać argumentów oskarżających człowieka względem swojego gatunku (cóż wąż może dać człowiekowi? Cóż człowiek może dać krowie, wołowi, drzewu? Serres odpowiada: jedynie śmierć [S, s. 5]).

⁷⁶ J. de La Fontaine, *Człowiek i wąż*, przeł. W. Noskowski, w: tegoż, *Bajki*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988, s. 676-679.

⁷⁷ M. Serres, *The Parasite*, trans. L. C. Schehr, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1982.

W dalszej części rozdziału odwołania w tekście, jako [S], wraz z podaniem numeru strony.

⁷⁸ Prawo nadane ludziom przez Boga brzmiało: *Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię i uczynili ją sobie poddaną; abyście panowali nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi*. [KRdz, 1, 28]. Panowanie zgodne z prawem nie przesądza jednak o nadawaniu konkretnej wartości podlegającemu stworzeniu. To Bóg karze węża, każąc mu pełzać po ziemi i jeść proch, nie przekazuje tym samym oręża sprawiedliwości w ręce człowieka.

⁷⁹ J. de la Fontaine, *Człowiek i wąż*, op. cit., 677.

Przywołana na początku bajka, która zostaje również wykorzystana przez francuskiego filozofa, pokazuje zatem coś więcej. Dopuszcza zniesienie hierarchii opartej na wartościowaniu poprzez uruchomienie kilku punktów widzenia (zamiast ja = pan, ty = niewdzięcznik, raczej: kto = pan? kto = niewdzięcznik?) i pozwala koncentrować się na tym, co kluczowe, na mechanizmach i relacjach. Cofnijmy się jednak o krok. Poprzedni rozdział zakończył się lakonicznym stwierdzeniem, porównującym zarówno Krainę Czarów, jak również Pojęciokształty, do agresywnego wirusa. Rację miał Michaił Bachtin pisząc, że każde pełne słowo nosi w sobie nie tylko stronę treściowo-znaczeniową (słowo-pojęcie) i obrazowo-ekspresyjną (słowo-kształt), lecz także odpowiedni ton emocjonalno-wolicjonalny, wyrażający wartościujący stosunek wypowiadającego do przedmiotu swoich rozważań⁸⁰. Nie ma więc takiego komentarza czy wypowiedzi, które byłyby pozbawione intonacji wspomnianego wyżej tonu. Agresywny wirus, pasożyt, mutacja, szum, nosicielstwo czy epidemia mogą budzić jednoznacznie negatywne skojarzenia, przenoszone automatycznie na przedmiot, z którym zostały powiązane, a więc w tym przypadku na Pojęciokształt. Lekcja z la Fontaine'a, wykorzystana również przez Serresa, pozwala zawiesić na moment emocjonalno-wolicjonalny ton porównania. Wiąże się to oczywiście ze zmianą punktu widzenia. Wszystkie wymienione określenie tracą pejoratywny ton, gdy przyjmiemy pozycję węża, szczura, wszy, chwastu, wirusa [S, s. 8, 24].

Oczyszczenie zawsze jest częściowe. Przypomnijmy gest Kartezjusza:

[doszedłem więc do przekonania], że jeżeli chcę nareszcie coś pewnego i trwałego w naukach ustalić, to trzeba raz w życiu z gruntu wszystko obalić i na nowo rozpocząć od pierwszych podstaw⁸¹.

Kartezjusz, w geście oczyszczenia, wątpi, a więc odrzuca dane pochodzące „od zmysłów i poprzez zmysły”⁸², odrzuca pojęcie cielesności oraz nauki: medycynę, astronomię czy wreszcie arytmetykę i geometrię (powołując złośliwego demona,

⁸⁰ M. Bachtin, *W stronę filozofii czynu*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1997, s. 58.

⁸¹ Kartezjusz (R. Descartes), *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa: PWN, 1958, s. 20.

⁸² Tamże, s. 21.

który może wprowadzać człowieka w błąd). Gest ten nie może być jednak nigdy w pełni zrealizowany, dopóki rozważania prowadzone są w języku i poprzez język. Nie da się rozpocząć rozważań dosłownie od początku, bez odnoszenia się do tego, co już wiadome, co w ogóle umożliwia komunikację. Nie można pozbawić się języka. Cóż bowiem znaczy Kartezjańskie poszukiwanie podstaw? Skoro już każde słowo nosi w sobie niekończący się ciąg innych głosów, znaczeń i tonów, domaga się więc pozostawienia przynajmniej warstwy treściowo-znaczeniowej i obrazowo-ekspresyjnej słowa. Oto wniosek Kartezjusza:

Tak więc po wystarczającym i wyczerpującym rozważeniu wszystkiego, należy na koniec stwierdzić, że to powiedzenie: „*Ja jestem, ja istnieję*”, musi być prawdą, ilekroć je wypowiadam lub pojmuję umysłem⁸³.

Stwierdzenie to jest już zakorzenione w języku. Jeśli wobec tego zaczyna się wątpić w język, wątpi się również w tak rozumiane istnienie człowieka. Otwiera się pomost między Kartezjuszem o Lewisem, którego myśl pojawiła się w *Zaproszeniu*. Przypomnijmy, Lewis przyjął okazjonalne rozumienie ‘ja’, ‘tu’ i ‘teraz’, uzależnione każdorazowo od okoliczności wypowiedzenia. Podobieństwo do Kartezjańskiego *ja jestem, ja istnieję*, jest jednak powierzchowne. To, co Kartezjusz uznał za niepodważalną prawdę, dla Lewisa ma charakter okazjonalny, uzależnione jest od umiejscowienia wypowiedzi. Jeszcze dalej idzie myśl Serresa – przenosi bowiem punkt ciężkości na obiekt, wokół którego tworzona jest wypowiedź. ‘Ja’ okazuje się ruchomym, przekazywanym indeksem. Stwierdzenie *jestem, istnieję*, może być zatem prawdziwe tylko wtedy, gdy ‘Ja’ zostało przez ów obiekt uruchomione i, tym samym, powołane do istnienia.

Przyjrzyjmy się od razu regułom świata poezji konkretnej Dróżdża. Jest to zbiór Pojęciokształtów, lecz bez Uczestniczącego pozostaje jedynie potencjalnością. W świecie tym najpierw musi więc dojść do zetknięcia obserwatora z Pojęciokształtem. Nie ma tu jeszcze podmiotu i przedmiotu: ‘Ja’ i ‘To’. Pojęciokształt przyciąga uwagę obserwatora, zatrzymuje go i, wytwarzając więź, powołuje do istnienia, czyni sobie podmiot, owo ‘Ja’ zdolne do wypowiedzi.

⁸³ Tamże, s. 40.

Jednocześnie obserwator, angażując swój umysł i swoje ciało, staje się Uczestniczącym i powołuje do istnienia Pojęciokształt, przedmiot, 'To' zdolne do prowokowania wypowiedzi. W tym sensie zaangażowana obserwacja świata jest jednocześnie jego wytwarzaniem. Uczestniczący niesie podwójne brzemie: umożliwiając istnienie świata poezji konkretnej Dróżdża, pozwala jednocześnie zaistnieć swojemu 'Ja'. Gdy odłącza się, rezygnuje ze swojej podmiotowości w tym właśnie świecie. Przekazuje ją komu innemu. Porzuca i jest już gdzie indziej. Podwójne brzemie niesie również Pojęciokształt: podmiotowość Uczestniczącego jest dla niego nośnikiem, jego własnym ciałem, pożywką.

Kartezjusz, mimo swoich założeń, zatrzymał się więc jakby w połowie drogi. Nie potrafiąc zrezygnować ze swojego 'Ja', uczynił go centralnym punktem, jako jedyne pewne i prawdziwe źródło stwierdzenia: *ja jestem, ja istnieję*. Dlatego Serres nazwał go oszustem i cynikiem [S, s. 229].

Powróćmy do kwestii pasożyta. Potrzebne jest zatem oczyszczenie przestrzeni. Zawieszenie naturalnie narzucającego się tonu emocjonalno-wolicjonalnego, intonacji słowa, wypracowanej w trakcie doświadczenia. Gest oczyszczenia pozwala dostrzec takie słowa, które przypominają raczej puste skorupki, gotowe do wypełnienia na nowo intonacją. Na tym polega wykorzystana przez Serresa funkcja białego domino, jokera, szczeliny, jako relacji, węzłowego punktu umożliwiającego rozgałęzienie dyskursu. Coś pozostaje, z czegoś muszę zrezygnować. Spróbujmy więc potraktować słowo 'pasożyt' czy 'agresywny wirus' jako jeszcze nie oceniony, chwilowo bez-wartościowy operator, pozwalający przyjrzeć się bliżej mechanizmom uruchamiającym się na skutek kontaktu Uczestniczącego z Pojęciokształtem. Dokonujemy tego, czego uczył nas już świat poezji konkretnej: zawieszenia i otwarcia na nowe reguły, nowy język, nowe zależności metryczne. Pozostaje słowo, zawieszona będzie intonacja. Dzięki temu być może uda się także w obrębie znaczenia dostrzec coś nowego, w niby znanym już wcześniej dobrze, oswojonym słowie. Oczyszczenie pozwala bowiem rozpoznać to, co jeszcze nieznane, złożone z powtarzalnych (rozpoznawalnych) elementów

w nową, niepowtarzalną konfigurację. Oto propozycja dostrzeżenia Bachtinowskiej niepowtarzalnie-powtarzalnej sytuacji:

W żywym akcie rozumienia oba momenty (rozpoznawanie powtarzalnego i odkrywanie nowego) powinny tworzyć jednolitą całość: indywidualna całość odzwierciedla się przecież w każdym powtarzalnym elemencie, który ją tworzy (jest on, by tak rzec, niepowtarzalnie-powtarzalny)⁸⁴.

Dzięki temu ćwiczeniu być może dowiemy się czegoś więcej o świecie poezji konkretnej, który poddawany jest 'wiwisekcji'. Na horyzoncie pojawi się również trzeci uczestnik relacji, określony przez Augusto de Camposa jako zbiór „słów-grobów”, czyli nasz oswojony język w rozumieniu systemu znaków na tle którego rozgrywa się spotkanie⁸⁵.

Powróćmy do myśli Serresa. Tytułowy „Le parasite” posiada w języku francuskim trzy różne znaczenia: oznacza biologicznego pasożyta, społecznego pasożyta oraz szum (zakłócenie, hałas). W języku polskim, podobnie zresztą jak w języku angielskim, zachowane są tylko dwa pierwsze znaczenia, co przysparza немало kłopotów zarówno czytelnikom, jak również tłumaczom (zwrócił na to uwagę Lawrence R. Schehr w swojej krótkiej przedmowie do angielskiego wydania [S, s. VII]). Trzeba mieć zatem ciągle w pamięci szczególnie dwa znaczenia, które Serres bierze pod uwagę w swojej książce: biologiczne i komunikacyjne. Dlatego proponuję w polskim tłumaczeniu rozwiązanie graficzne. Odtąd podwójne znaczenie będzie sygnalizowane słowem **pa\$ozyt** (w którym symbol dolara jest nie tylko zakłóceniem słowa, ale również odnosi się do pieniędzy, uznanych przez Serresa za jeden z uniwersalnych ekwiwalentów, na równi z notacją muzyczną, zapisem algebraicznym czy językiem esperanto – a więc znak rozpoznawczy

⁸⁴ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, op. cit., s. 490.

⁸⁵ Członek i współzałożyciel grupy Noigandres, Augusto de Campos, tak pisał o poezji: *System komunikacji językowej dążący do łatwego zaspokojenia potrzeb komunikacyjnych odziera słowo z jego żywotności, zmieniając je w słowo-grób* [oryg. túmulo-tabu], *martwą komórkę w żywym jeszcze organizmie. Poezja jest odwrotnością tego procesu*. A. de Campos, *The Concrete Coin of Speech*, trans. J. Tolman, "Structurist" 1972/1973, nr 12, s. 58. Myśl ta zostanie rozwinięta w części rozdziału poświęconej światu oswojonemu.

pa\$ozyta). Dzięki temu w pamięci pozostaną oba znaczenia: biologiczne i komunikacyjne. W takim znaczeniu będzie używane również słowo 'wirus'.

Język/Tło

Tyle słów padło już w obronie Pojęciokształtu-wirusa, tymczasem w drzwiach galerii pojawił się Uczestniczący-pa\$ozyt. Wernisaż. Klika zamek, otwierają się nienaoliwione drzwi, stukają obcasy, skrzypi podłoga. Wzdychają, kaszlą, witają się, zdejmują płaszcze, dyskutują, komentują, spada kieliszek, błysk flesza, dźwięk migawki, zdjęcia. Gwarno, tłoczno, szum głosów, le parasite.

W tej sytuacji Uczestniczący okazuje się nagle trzecim w relacji, relacją do relacji. Ingerując w przestrzeń wystawy, zakłóca spokój Pojęciokształtów rozmieszczonych w odpowiednio dostępnej przestrzeni (relacja pierwsza: **Pojęciokształt-Tło**), wprowadza kolor (skóry, oczu, ubrania) do czarno-białego /między/, czarno-białego /białego-czarnego/, do czarnego na białym /słowa/, staje tuż obok, rozbija proporcje miejsca. Uruchamia myślenie, interpretuje, analizuje, zabiera głos, zakłócając jednocześnie drugą relację: **Pojęciokształt-Język**.

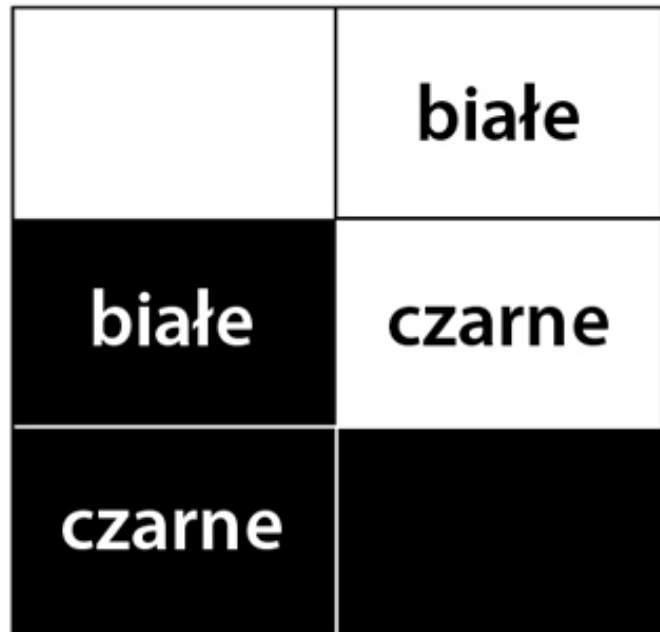
W przestrzeni materialnej tło ściany, podłogi, sufitu jest już potencjalnym Pojęciokształtem. W miejscu, w którym znajduje się /zapominanie/, jeszcze przed chwilą było tło, biała ściana. Nie całkiem zniknęła, oddała swoją przestrzeń na czas wystawy czarno-białej planszy.

Także w przestrzeni języka każde słowo jest potencjalnym Pojęciokształtem. System na chwilę usuwa się w cień, by zrobić miejsce treściom i powrócić dopiero wtedy, gdy skończy się bezpośrednia ekspansja Pojęciokształtu. Język jak Tło. Tło jak Język. Pierwsza relacja tożsama jest więc z drugą. Język/Tło pozornie nic nie znaczące w świecie Pojęciokształtów, niosą w sobie ich załączek, potencjalność zaistnienia. Dzięki temu będąc nic-nie-znaczącymi, znaczą wszystko. Bez nich poezja konkretna daje sobie radę. Bez nich poezja konkretna nie istnieje.

/białe-czarne/ - gest oddzielenia

Wymownie pokazuje to */białe-czarne/*. Białe jest tło, białe jest słowo, czarne jest tło, czarne jest słowo. Co więc jest tłem, a co językiem? Nie ma tła. Nie ma języka. Aby nazwać poszczególne elementy tego Pojęciokształtu, potrzebuję aż pięć elementów: literę, słowo, kolor, tło i kształt (spójrz na czarne litery w słowie czarne na białym prostokątnym tle). Wszystko uległo pomieszaniu.

Fot. 20 S. Dróżdż, */białe-czarne/*



System na chwilę przestał działać. Skrajne prostokąty, niby tylko białe i czarne tło, mogą kryć przecież w sobie słowa, jak chociażby czarne litery w słowie białe na czarnym prostokątnym tle. Gimnastyka wyobraźni.

Pozostaje więc tylko kontrast i brak kontrastu. Widoczne i niewidoczne. Relacja sprzeczności, która zwiększy spójność nowego systemu. Jest to jeden z przykładów pokazujący, że w świecie poezji konkretnej Dróżdża nie obowiązuje Arystotelesowska zasada sprzeczności. Nie można oddzielać pojęcia od kształtu, treści od formy, tworzą bowiem nierozzerwalną jedność, dlatego Pojęciokształt jest równocześnie biały i czarny, pod tym samym względem⁸⁶. Oto niemożliwe w świecie oswojonym, które zostało właśnie pokazane, przestało być niemożliwe, poszerzył się horyzont. Odtąd białe (tło? słowo?) może przeglądać się w czarnym (tle? słowie?). I na odwrót. Gest oddzielenia: nocy od dnia, światła od ciemności, które były

⁸⁶ Przypomnijmy zasadę sformułowaną przez Arystotelesa: „to samo nie może zarazem przysługiwać i nie przysługiwać temu samemu i pod tym samym względem”. Zob.: Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa: PWN, 1983, s. 79.

jednością. Tworzenie nowego uniwersum i powrót do świata sprzed stworzenia. Świata poezji konkretnej.

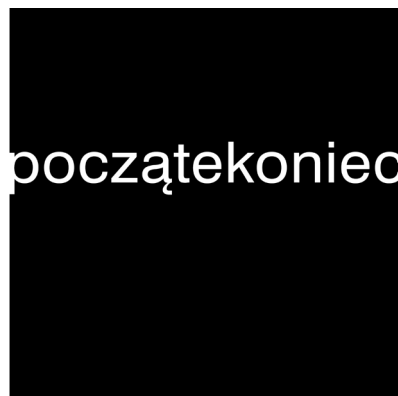
Zasada sprzeczności i przesunięcie gestu oddzielenia z przestrzeni słowa ku temu, co widoczne, ku kontrastowi, wiążą się z jeszcze jedną konsekwencją. W przypadku przywołanego Pojęciokształtu słowa zostają ponownie obnażone, pokazując swoją arbitralność. Jeśli pracę zobaczy obcokrajowiec nieznający języka polskiego, nawet jeśli otrzyma przetłumaczony tytuł, nie będzie w stanie wskazać, które słowo (/białe/ czy /czarne/) oznacza kolor 'biały', a które – 'czarny'. Język jest umową społeczną, wypracowaną na przestrzeni wieków. Dróżdź ponownie zerwał więzi, które łączą słowo ze swoim odniesieniem. W świecie poezji konkretnej słowa różnią się już tylko kształtem. 'Życie' jest 'śmiercią', a 'śmierć' 'życiem', 'tak' jest odbiciem 'nie', a 'nie' odbiciem 'tak', 'czarne' przegląda się w 'białym', a 'białe' w 'czarnym', gdy kończy się 'początek', już zaczął się 'koniec' itd. Przyjrzyjmy się jeszcze trzem Pojęciokształtom, które pozwolą dostrzec kolejne reguły świata poezji konkretnej Dróżdża.

/życie-śmierć//początekoniec/ - bliźnięta syjamskie

Każdy z dwóch Pojęciokształtów jest jedynym w swoim rodzaju zdarzeniem, wchodzącym w swoją własną dziedzinę sensów poprzez bramę chronotopu. Jest jednak coś, co pozwala rozważać je obok siebie.

Absolutna równoczesność zdarzeń nie istnieje – ogłasza pośrednio szczególna teoria względności: dwa zdarzenia widziane oczami jednego obserwatora jako równoczesne, przez drugiego mogą być odebrane jako następujące po sobie, jeśli znajdują się w różnych układach odniesienia. Tymczasem dwa odległe elementy utkwily równocześnie w każdym ze światów dwóch pojęciokształtów. Nieusuwalny dystans staje się własnym przeciwieństwem. Szczególny rodzaj sąsiedztwa przypomina przypadek bliźniąt syjamskich. Nie można być bliżej siebie, pozostając złączonym na zawsze, i będąc jednocześnie dwiema różnymi osobami. Jest to jednak ryzykowne połączenie. Czy wspólne serce zrośniętych bliźniąt przysługuje jednemu

i jednocześnie mu nie przysługuje (należąc przecież do drugiego)? Czy wspólna część pojęciokształtu /*początekoniec*/, owo 'k', może być jednocześnie końcem słowa *początek* i początkiem słowa *koniec*, skoro /*początekoniec*/ jest jednym i tym samym? Oczywiście ani serce w przypadku żywych bliźniąt, ani 'k' w przypadku Pojęciokształtu nie jest cechą akcydentalną, lecz atrybutywną. Bez owego 'k' ani początek nie byłby początkiem, ani koniec – końcem.



Fot. 21 S. Drózd /*początekoniec*/ fragment

Wróćmy raz jeszcze do Arystotelesa. Wprowadza zasadę sprzeczności jako aksjomat, który musi znać każdy, kto chce cokolwiek zrozumieć. Dopóki więc w pobliżu poezji konkretnej nie pojawi się odbiorca, który ze zrozumieniem pragnie przeczytać Pojęciokształt, zasada wydaje się bezpieczna. Jeśli jednak Uczestniczący wychodzi poza natychmiastowość oglądu, dokonuje w sposób być może nawet nieświadomy i odruchowy powtórnego rozbioru zjednoczonych i równoczesnych elementów. Rozebrany na części Pojęciokształt przestaje istnieć. Jest to efekt poszukiwania rozpoznawalnego (słowa 'początek'/'koniec'). Tymczasem w świecie Pojęciokształtu to samo może przysługiwać i nie przysługiwać temu samemu i pod tym samym względem. Nie ma treści i formy. Jest treści forma⁸⁷.

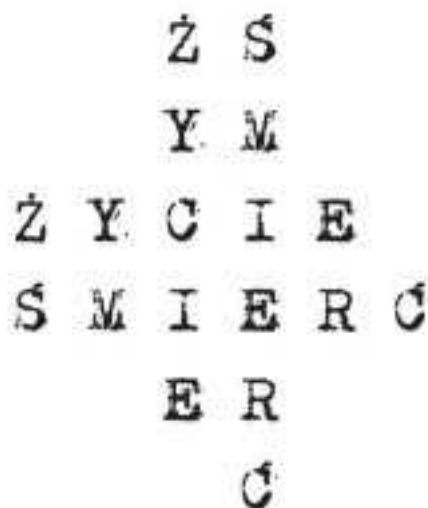
Podobnie skonstruowany został Pojęciokształt /*życie-śmierć*/. Wspólne części nie są ani nałożone na siebie, ani wzajemnie wymienne. Należą zarówno do jednego elementu, jakim jest życie, jak i do drugiego, którym jest śmierć. To szczególne przenikanie nie wymaga ani linearnego czytania, ani filozoficznego zaplecza, stanowiącego zabezpieczenie na wypadek kontaktu z „podejrzaną” sztuką. Być

⁸⁷ Na poezję konkretną jako nie-arystotelesowski system językowy zwracał uwagę Haroldo de Campos w szkicu „Concrete Poetry – Language – Communication”, nawiązując pośrednio do koncepcji polskiego matematyka i logika, Alfreda Korzybskiego. Jednym z elementów koncepcji jest konieczność ponownego uczenia się reakcji w wyniku kontaktu z nowym systemem, rodzaj re-edukacji, przypominający konieczność poznawania reguł i zależności metrycznych oraz ponownego ustanowienia literackiego statusu poezji konkretnej. H. de Campos, *Concrete Poetry...*, op. cit., s. 237-242.

może spojrzenie na Pojęciokształt wyryty w kamieniu na płycie nagrobnej Artysty, dzięki szczególnemu miejscu zaistnienia, nabiera głębszego wymiaru, ale będzie to tylko dodatkowe wzmocnienie „uczasoprzestrzennionego” sensu.

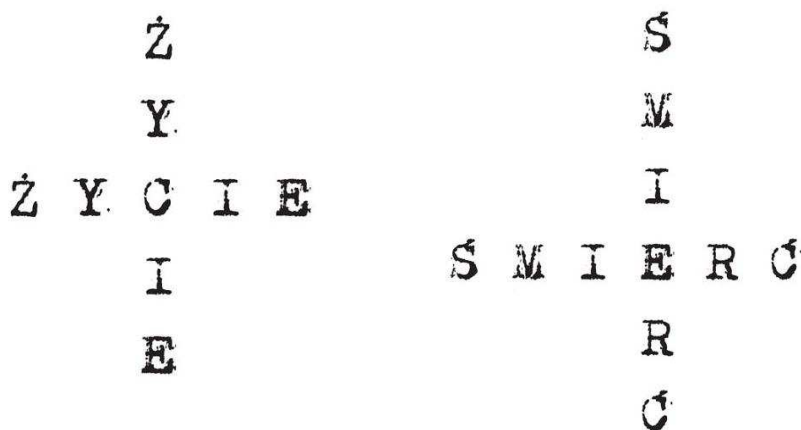
Oto, co rozpoznawalne: podwójne życie łączy się z podwójną śmiercią, lecz i podwójna śmierć łączy się z podwójnym życiem. Albo też życie przenika zarówno życie, jak i śmierć oraz, dlaczegożby nie, śmierć przenika zarówno śmierć, jak i życie, tworząc pozorny kształt krzyża (z pewnością jest to krzyż). Równoczesność dwóch kierunków czytania (od lewej do prawej i z góry na dół) oraz rzut oka, wystarczający do rozpoznania, gwarantują jedno pełne zdarzenie. Zarys owego kształtu nie daje

Fot. 22 S. Drózdź /życie-śmierć/



jednak spokoju. Wygląda, jakby był niedokończony, dając nadzieję na ciąg dalszy, którego nie będzie. Oba słowa prezentują się bowiem w całości, po życiu nie ma życia, śmierć nie jest początkiem następnej śmierci. Pozostaje natomiast stosunek „bycia obok” i przenikania. Przy czym warto zauważyć jeszcze, że życie krótsze jest paradoksalnie od śmierci, która dodatkowo odpowiada za złamanie symetrii kształtu.

Fot. 23 Rozłożony Pojęciokształt /życie-śmierć/ S. Drózdźa.
Opracowanie własne.



Równoczesność gwarantują jednak tylko punkty wspólne, serce układu, i to na nim musi się koncentrować uwaga Uczestniczącego. Powiedzieć, że życie nabrzmiało jest śmiercią, bądź bardziej optymistycznie, że śmierć brzemienna jest życiem, to trochę za dużo. Już prędzej można stwierdzić, że koniec początku jest początkiem końca. Tymczasem w przypadku */życia-śmierci/* jedynie fragment może być współdzielony.

Słowa, tworząc Pojęciokształty-bliźnięta syjamskie, konstruuja świat poezji konkretnej. Artysta dostrzega jedynie możliwości połączeń i wybiera te, które być może najbardziej narzucają się w myślach. Nie bez powodu kształt */zapominania/*, chociaż mógłby być równie sprawnie wykorzystany do Ubywania, Zanikania czy Wymierania (etc.), od początku do końca pozostaje Zapominaniem. Forma Pojęciokształtu */początekoniec/* prezentuje się zgrabnie także w treści 'skądokąd' na okładce płyty zespołu Raz Dwa Trzy, wydanej w 2010 roku, ale to właśnie konkretna treść nadaje kształtom pełności spojrzenia, dopełniając chronotopowy charakter świata danej realizacji.

Pojęciokształt Dróżdża proponuje jednak nieco inne zestawienie. Jak zostało to już zaznaczone powyżej, śmierć nie tylko staje się momentem życia, lecz również życie, niejako na równych prawach, staje się momentem śmierci. Nie ma tu ruchu prowadzącego odbiorcę w konkretnym kierunku czy ustalającego następowanie po sobie tak życia, jak i śmierci. Całe zdarzenie rozgrywa się natomiast w sercu Pojęciokształtu, czyli we współdzielonych literach. Zaskakuje owa równoczesność życia i śmierci, ich równość, wzajemne towarzystwo i zbliżona długość trwania, wyznaczona liczbą liter. Co więcej, zrównane zostają tym samym dwa procesy: długiego życia i momentalnej śmierci (nie umierania, lecz właśnie śmierci). Oba trwają tylko chwilę, tyle dosłownie, ile rzut oka. Rząd słów, w swym podwójnym znaczeniu, uporządkowania i władzy, „agresji poznawczo-artystycznej”, narzuca więc inny punkt widzenia. Momentalny proces życia zawiera już w sobie cząstkę śmierci (i odwrotnie), a wszystko to dzieje się w pozornym kształcie krzyża. Tak, jakby z perspektywy potencjalnie wiecznego (ponadczasowego i uniwersalnego przestrzennie) istnienia Pojęciokształtu, ponownie uniwersalny i pozaczasowy stawał się również Uczestniczący. Moment zetknięcia w akcie uczestnictwa, w sferze

sensu, życia Pojęciokształtu, rzeczywiście jest wiecznością. Powrócimy do tej kwestii w ostatnim rozdziale.

Gdzieś na horyzoncie pojawia się być może lęk przed utratą swojej tożsamości. Jeżeli działanie Pojęciokształtu ma charakter uniwersalny, a sens wydaje się każdorazowo oczywisty, to z punktu widzenia tekstu zarówno Autor, jak i Odbiorca traktowani są na równych prawach. Powracamy znów do założenia, zgodnie z którym zarówno Autor jak i Odbiorca to Uczestniczący tego świata. Artysta patrzył na swoje teksty z punktu widzenia własnej niezakończonej współczesności, tego samego dokonuje Odbiorca, podczas aktywnego zetknięcia się z Pojęciokształtem. Kontakt odbywa się zawsze na styku chronotopów. Pozaczasowość i przestrzenna uniwersalność niesie ze sobą dodatkowe zagrożenie traktowania Odbiorcy jedynie jako materiału, dzięki któremu Pojęciokształt się odnawia, może działać i na nowo zaistnieć. Jest to jedna z odsłon relacji pa\$ozytniczej, w której Pojęciokształt okazuje się groźnym wiru\$em.

Lęk przed utratą swojej tożsamości znika, gdy dobrowolnie godzimy się z ruchomością własnego 'Ja', które w każdej chwili możemy utracić. Dlatego tak ważne i właściwe było pytanie Alicji, zadane właśnie w Krainie Czarów: „kim jestem?”.

Zderzenie początku i końca w Pojęciokształcie /*początekoniec*/ doprowadziło do całkowitego wyeliminowania wszystkiego, co mogło się wydarzyć między nimi. W świecie poezji konkretnej Dróždza konstrukcja staje się wypełnieniem, natomiast miejsce konstrukcji zajmują czasoprzestrzenne stosunku i relacje.

Podobnie jest w przypadku pracy /*życie-śmierć*/. Zderzenie w jednym Pojęciokształcie dwóch procesualnie różnych zjawisk (przypomnijmy: trwania życia i momentu śmierci) doprowadza do zatrzymania punktu ich zetknięcia, tworząc jedno z wielu konkretnych zdarzeń. Weszło w potencjalność w 1969 roku, i od tamtej pory było wielokrotnie odnawiane przez Uczestniczącego; tak przez Artystę, jak również przez Odbiorcę. Oto „śmierć zwarła się z życiem”, lecz sam Pojęciokształt nie daje odpowiedzi na pytanie, jaki będzie rezultat owego boju. Pokazuje jedynie

punkt, który przestaje być wymierny. W tym sensie zderzenie stało się niepustym zdarzeniem świata poezji konkretnej Dróždza.

Odtąd będzie on rozumiany jako zbiór Pojęciokształtów, w którym każda treśćoforma to **zdarzenie**, zdolne do rozchwiania systemu, świata oswojonego Uczestniczącego.

/antynomie/ i tak, i nie

Poniżej znajdują się trzy różne realizacje jednego Pojęciokształtu⁸⁸:

Fot. 24 S. Dróždź */antynomie/*

t a k
a k
k
n
n i
n i e



n
n i
n i e
t a k
a k
k

Skrajne realizacje Pojęciokształtu przypominają symetryczne przekształcenia pozornych kształtów trójkąta zbudowanego z liter. Zwierciadlane odbicia względem punktu czy prostej sprawiają, że naprzeciw siebie stają przeciwieństwa, rozpoznawalne słowa. Nie jest ważne, czy mamy do czynienia z odpowiedzią na konkretne pytanie, ale tytuł, tak rzadko nadawany pojęciokształtem przez Artystę, odsyła nas ponownie ku sprzeczności. Stajemy naprzeciwko momentu spotkania, punktu zetknięcia partykuły przeczącej i twierdzącej. Zachowanie symetrii daje możliwość obrotu pojęciokształtu o dowolny kąt z zachowaniem zarówno formy, jak

⁸⁸ Od lewej (patrząc z punktu widzenia Czytelnika): realizacja */antynomii/* zaprezentowana podczas wystawy „Stanisław Dróždź. Pojęciokształty” w marcu 1969 roku, w poznańskiej Galerii odNOWA. Z prawej strony: zmieniona realizacja opublikowana w katalogu towarzyszącemu ww. wystawie. Środkowa realizacja to fotografia autografu Pojęciokształtu, dostępna na stronie internetowej portalu ArtSlant, poświęconego sztuce. Kopia bez podanej daty oraz źródła. Dostęp: Mara Goldwyn, *Stanisław Dróždź, Carl Andre, Robert Barry*, [on-line] <http://www.artslant.com/ber/articles/show/17276> (data dostępu: 19. 11. 2012 r.).

i treści. Skrajne przykłady pokazują, że bez znaczenia jest również to, czy „tak” jest powyżej „nie”, czy odwrotnie. Ważne jest natomiast samo przekształcenie. Aby nadal można było mówić o odbiciach zwierciadlanych, zachowane muszą być jednak punkt bądź oś symetrii, w zależności od realizacji. Środkowy przykład jest nietypowym przekształceniem, gdyż każda z liter, traktowana jako figura, odbita względem osi, wyglądałaby wprawdzie inaczej, ale pozostawałaby rozpoznawalna jako ta sama. „T” obrócone o 180° przybrałoby postać „⊥”, nadal pozostając „T”⁸⁹. W pojęciokształtach natomiast miejscu zajmowanemu przez „T” odpowiada w odbiciu „E”, na miejsce „N” wchodzi „K”, „I” odbija się natomiast w postaci „A”. Przekształcenie obserwowane jest na poziomie pozornych kształtów (takiego samego rozmiaru czcionki i trójkątów w przypadku skrajnych realizacji) oraz na poziomie rozpoznawalnego, czyli przeciwnych funkcjonalnie partykuł. Odbicie potęgują mniejsze litery tworzące litery większe. Jeśli przybliżymy twarz do Pojęciokształtu, dostrzeżemy, że kształt TAK utworzony został z liter ‘nie’, kształt NIE z liter ‘tak’.

Takie odwrócenie spotykamy jednak na co dzień, widząc swój własny lustrzany obraz. Nasza lewa ręka odbija się w lustrze jako lewa, ale, jeśli dokonamy w myślach obrotu wokół osi, okazuje się prawą. Dzieje się to jedynie wtedy, gdy Uczestniczący stawia się (w wyobrażeniu) „na miejscu” odbitego obrazu, przyjmując jego punkt widzenia. O ile tradycyjne, rozpoznawalne rozróżnienie kierunków: góra/dół oraz przód/tył, uwarunkowane jest budową naszego ciała, o tyle podział na stronę lewą i prawą okazuje się arbitralny i wiąże się z koniecznością zapamiętania danej orientacji⁹⁰. W przypadku lustrzanego odbicia obu rąk niemożliwe jest nałożenie obrazu jednej na drugą, podobnie jak nie jesteśmy w stanie nałożyć na siebie poszczególnych liter pojęciokształtu (a jedynie zarys ich kształtu w przypadku skrajnych realizacji).

Jeśli w tym momencie skierujemy naszą uwagę ku rozpoznawalnemu, a więc ku opozycji tak-nie, możemy zadać raz jeszcze pytanie o punkt odniesienia.

⁸⁹ Warto dodać na marginesie, że oba znaki: „T” oraz odwrócone o 180° i przybierające postać „⊥”, stają się swoim przeciwieństwem w symbolice klasycznej logiki dwuwartościowej, oznaczając odpowiednio zdanie prawdziwe (verum) i fałszywe (falsum).

⁹⁰ Stąd częste mylenie stron prawej i lewej, szczególnie przez dzieci.

W przypadku lustrzanego odbicia przyjmujemy, że widzimy siebie. Przy czym z dużą pewnością jesteśmy w stanie wskazać oryginał (to, co rzeczywiste, czyli nas samych) oraz pozorny obraz (odbicie). Problem z lewą i prawą ręką pojawia się dopiero w momencie mentalnej zmiany punktu widzenia (stawiam siebie na miejscu obrazu). Czy obraz automatycznie, na tę krótką chwilę, zajmuje nasze rzeczywiste miejsce? Pragniemy wierzyć, że nie.

Już tutaj widoczna jest umowność posługiwania się tymi dwoma stronami. Jeśli spoglądamy na fotografię zamieszczoną na przykład w artykule, a następnie patrzymy na podpis, który, najczęściej 'od lewej' podaje nam imiona i nazwiska osób prezentujących się powyżej, zazwyczaj nie zadajemy sobie pytania, czy chodzi 'od lewej' z naszej perspektywy, czy raczej z punktu widzenia osób spoglądających na nas ze zdjęcia. Teoretycznie obie możliwości są dopuszczalne, w praktyce przyjmujemy swoją, aktualną perspektywę spojrzenia. Trochę gorzej sprawdza się umowa, gdy spotkamy na swojej drodze innego człowieka, i on, stojąc naprzeciwko nas, wskazuje coś, co jest po lewej stronie. 'Ale mojej, czy twojej?', narzuca się nam naturalne pytanie. W ten sposób zawłaszczamy przestrzeń, narzucając jej bliższą nam orientację.

Co natomiast dzieje się w świecie Pojęciokształtów? Przede wszystkim ze względu na warunek wystarczający, jakim jest zachowanie przekształcenia względem punktu czy prostej, same słowa mogą zamieniać się miejscami i przyjmować różny kierunek względem Uczestniczącego. Są ponadto równoważne. Nie można wskazać, czy 'tak' jest odbiciem 'nie', czy raczej 'nie' dostrzega swoje odbicie w 'tak'. Nie wiadomo, które z nich jest oryginałem, a które pozornym obrazem. W świecie Pojęciokształtów przestrzenne relacje anulują w pewnym sensie rozpoznawalną opozycyjność partykuły przeczącej i twierdzącej. Podobnie jak prawa ręka przestaje być czystym przeciwieństwem lewej (przypomnijmy, lewa odbija się jako lewa, to tylko nasz umysł, stawiając się na miejscu obrazu, nazywa ją prawą, skąd bierze się pozorna sprzeczność). Podążając za tym myśleniem, 'tak' w zwierciadlanym odbiciu pozostaje 'tak', i dopiero kiedy obróci się względem osi, uzewnętrznia siebie w postaci 'nie' (i na odwrót, mówiąc analogicznie, z lewej na

prawą i z prawej na lewą, podobnie z 'nie' na 'tak' i, na mocy równych praw, z 'tak' na 'nie'). Uczestniczący przygląda się tym równoprawnym odbiciom, z których nie sposób wyłuskać oryginał.

Arbitralność opozycji tak-nie jest jeszcze bardziej widoczna, gdy z Pojęciokształtem zetknie się obcokrajowiec. Podobnie jak w przypadku /białe-czarne/, także tu nie będzie on w stanie przyporządkować słowom 'tak'/'nie' znaczenie przeczenia lub twierdzenia.

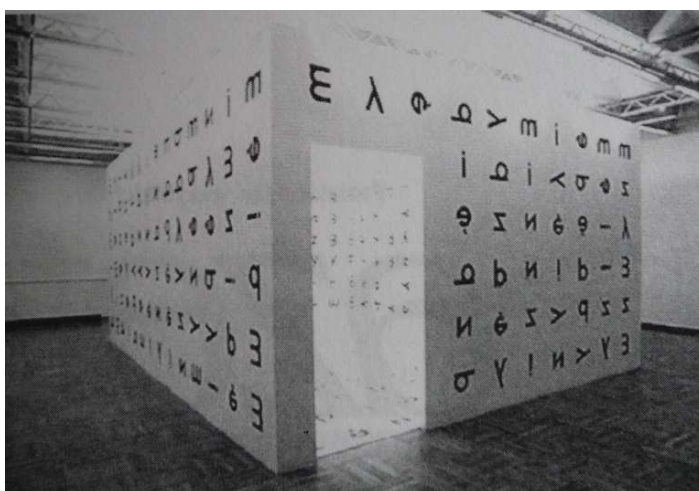
Środkowa realizacja pokazuje zatem rozpoznawalną koniunkcję: i tak, i nie ($p \wedge \sim p$). Obie partykuły tworzą jedność, treściowoformę.

Konsekwencją owej antynomii będzie zatem niemożność odpowiedzi na pytanie, po której stronie 'lustra' znajduje się świat rzeczywisty. Uczestniczący nie jest w stanie narzucić wyróżnionego punktu orientacją swojego ciała. Służy jedynie włączeniu rozpoznawalnego, które i tak natychmiast zostaje pozbawione jakiegokolwiek elementu znaczącego. Funkcje „tak” i „nie” znoszą się wzajemnie, i, co więcej, być może każde z nich jest tylko pozornym obrazem samego siebie. Pozostaje tylko antynomia, podobnie jak w przypadku gestu oddzielenia /białe-czarne/.

Musi się w tym miejsce pojawić jeszcze krótkie nawiązanie do /między/, w realizacji z 2001 roku, pokazanego w krakowskim Bunkrze Sztuki. Przybrało formę osobnego pomieszczenia, które nie tylko wypełnione jest literami, lecz również zostało pokryte nimi na zewnątrz, tak jakby litery przesiąkły przez ścianę. Mówiąc 'wnętrze' i 'zewnątrze' przybieramy już pozycję człowieka przebywającego między.

Fot. 25 S. Dróżdź /między/

Fot. Małgorzata Dawidek Gryglicka



Przypomnijmy fragment opowieści „O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra”:

Już w następnej chwileczce Alicja była po drugiej stronie Lustra i zeskoczyła lekko do Lustrzanego pokoju. Natychmiast spojrzała na kominek, żeby sprawdzić, czy w nim napalono, i z radością stwierdziła, że płonie tam ogień równie jasny jak ten, który pozostawiła po tamtej stronie⁹¹.

A gdy sięgnęła po leżącą tam książkę, zobaczyła lustrzany poemat⁹²:

DŹABBERSMOK
Było smaszno, a jasznił się smutkwijnie
Świdrokrętnie na zegwniku wężały
Feliczaple stały smutchohijne
I zpląskanie rykoświstkały.

Fragment nieczytelny podwójnie – ze względu na lustrzane odbicie liter oraz nagromadzenie neologizmów (co ciekawe, spójniki nie poddają się temu ostatniemu zabiegowi, pozostając sobą). Rzut oka na */między/* w realizacji z 2001 roku sugeruje, że dopóki nie znajdziemy się *między*, pozostajemy po drugiej stronie lustra, w świecie odbitym. Innymi słowy, dopóki nie zaangażujemy umysłu, duszy i ciała w świat poezji konkretnej, pozostaniemy zawsze po drugiej stronie lustra. Konstrukcja sugeruje, że w wyniku zderzenia z Pojęciokształtem, naszym światem aktualnym musi stać się świat poezji konkretnej Dróżdża. Kto wie, który ze światów – obiektu czy jego odbicia – okaże się na końcu realny, niesamowity, ostatecznie wskrzeszony...

⁹¹ L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław: Wydawnictwo Jasieńczyk, 1994, s. 13.

⁹² Tamże, s. 19.

W świecie Uczestniczącego-pa\$ozyta

Odsłoniwszy zaledwie kilka reguł świata poezji konkretnej Dróżdża, powróćmy raz jeszcze do Pojęciokształtu /*białe-czarne*/. Powyższa analiza pokazała, że świat treścioforn Dróżdża widoczny staje się zawsze dopiero na Tle/Języku, które, przypomnijmy, są już potencjalnym Pojęciokształtem. Analiza nie byłaby jednak możliwa, gdyby do tej relacji niepostrzeżenie nie podłączył się już trzeci, Uczestniczący-pa\$ozyt, badacz, miłośnik, bywalec, kurator, przechodzień. Już zadział. Już włączył się w nurt, wykonał quasi-gest Adama⁹³, użył nazwy, aby móc zastępować, wskazywać, interpretować, analizować. Łatwiej jest jednak interpretować niż tworzyć, łatwiej wyrazić opinię niż podejmować decyzje, pisał Serres [S, s. 4]. Owo dopasowanie nazw to swego rodzaju kanał pomiędzy nową konfiguracją, a powtarzalnymi elementami. W języku pa\$ozyta jest jednak jeszcze jeden ważny aspekt – **pożywka** czyli przeszczepiony z nauk biologicznych termin oznaczający podłoże, na którym mikroorganizmy mogą się rozwijać. Niewykluczone, że interpretacja, jako efekt podłączenia się Uczestniczącego-pa\$ozyta do relacji Pojęciokształt-Język/Tło, może okazać się również prawdziwą produkcją. Mechanizm metabolizmu pozostaje niezmienny. Zmienia się natomiast sama pożywka.

Przypomnijmy relację Fiodora Dostojewskiego i Michaiła Bachtina. Dla pierwszego z nich pożywką okazał się tak zwany materiał życiowy (nazwijmy go pożywką naturalną):

Nie pojmując nowego sposobu ujęcia, niepodobna też zrozumieć, co tą drogą zostało po raz pierwszy dostrzeżone i ujawnione w życiu. Forma artystyczna, we właściwym tego słowa znaczeniu, nie nadaje kształtu treści gotowej, już znalezionej, lecz pozwala treść po raz pierwszy odkryć, zobaczyć⁹⁴.

⁹³ Gest nadawania nazwy jest raczej quasi-gestem. Każda nazwa pracuje już bowiem na tym, co rozpoznawalne. Jak pisał Bachtin, *mówiący – to nie biblijny Adam, który nadawał imiona dziewczynom, jeszcze nie nazwanym przedmiotom*. M. Bachtin, *Estetyka twórczości...*, op. cit., s. 394.

⁹⁴ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa: PIW, 1970, s. 67-68.

Pokazywanie/odkrywanie wspomnianej treści jest niczym innym jak efektem zdarzenia Dostojewskiego-pożyty z naturalną pożywką. Nie narzucił życiu swojego sposobu myślenia, podobnie jak Newton nie nakładał ram swojej fizyki światu rzeczywistemu. Artystycznie czy też (a jakże!) naukowo uformowany świat to pokazanie sposobu, na jaki rzeczy mogłyby być. Powieść Dostojewskiego stała się tym samym „jak gdyby nowym artystycznym modelem świata”⁹⁵. Nie jest to model budowany analogicznie do modeli naukowych, mających postać struktury, której funkcjonowanie dąży do odzwierciedlenia wszystkich faktów analizowanego świata (spójnych, do tego najlepiej prostych i eleganckich). Bachtin pisał wręcz o światoodczuciu przejawiającym się w swobodzie ujmowania świata, nie zamkniętym w poszczególnych myślach, lecz w całokształcie twórczości pisarza⁹⁶. Praca rosyjskiego badacza nie była jednak zwykłą transkrypcją owego światoodczucia na język naukowy, filologiczny czy filozoficzny, prostym wydaniem opinii. Pożywka, na której pracował Bachtin została wzbogacona. Nie odcinał się od naturalnej materii życiowej, a więc od wszystkiego, co dane jest człowiekowi, ale wzbogacił ją „substancją” artystyczną spod znaku Dostojewskiego.

Jest w tekstach Bachtina „coś więcej”, ponad czystą filologiczną interpretację. Eugeniusz Czaplejewicz nazwał fragmenty notatek opublikowane w „Estetyce twórczości słownej” szkicownikiem, „laboratorium myśli wielkiego uczonego”⁹⁷. Na owo „więcej” zwrócił uwagę również Tzvetan Todorov, pisząc, że Bachtin, uchodzący za specjalistę od Dostojewskiego i Rabelais’go, miał tak naprawdę inny cel: wyrazić swoją koncepcję świata i człowieka⁹⁸. Bachtin sam zresztą przyznawał: „Byłem filozofem (...). Bardziej filozofem niż filologiem”⁹⁹. Interpretacja nie jest więc tylko zwykłym wydawaniem opinii.

*f
i
l
o
z
o
f*

⁹⁵ Tamże, s. 5.

⁹⁶ Tamże, s. 240.

⁹⁷ E. Czaplejewicz, *Nowy Bachtin*, w: M. Bachtin, *Estetyka twórczości...*, op. cit., s. 18.

⁹⁸ T. Todorov, *Dziedzictwo Bachtina*, przeł. W. Grajewski, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, Kraków: Universitas, 2009, t. 2, s. 557.

⁹⁹ W. Duwakin, *Rozmowy z Michaiłem Bachtinem*, przeł. A. Kunicka, Warszawa: Fundacja Aletheia, 2002, s. 58.

W świecie biologicznym o efektach namnażania decyduje czas i aplikacja do środowiska naturalnego. Zauważmy, że jeśli wyhodowane w laboratorium organizmy przetrwają w środowisku naturalnym, wtedy można mówić o sukcesie. Powyższa biologiczna zasada sprawdza się również w świecie tekstów, które przyjmą się, uruchamiając środowisko i wprowadzając zmiany, przejdą w stan uśpienia¹⁰⁰ lub bezpowrotnie zginą.

Nie każdy rodzaj pożywki służy pa\$ozytowi. Dotyczy to również Pojęciokształtów, które niemalże od samego początku, hodowane za szkłem na wystawach, przechowywane w magazynach i w antologiach, mogły posłużyć i służyły jako podłoże dla namnażających się tekstów-komentarzy. Słowo cudze, które wchodzi w istniejący dialog, korzystając z tego, co już zostało powiedziane, i zakłócając jednocześnie nurt owego dialogu, także jest pa\$ozytem. Dialog, paradoksalnie, może więc okazać się pochodem takich pa\$ozytów, których nigdy nie da się całkowicie wyeliminować. Próba pozbycia się pa\$ozyta ściąga na głowę następne, jeszcze głośniejsze, jeszcze bardziej agresywne. Pisał o tym Serres:

Spróbuj pozbyć się pa\$ozyta, natychmiast powróci. Lecz nie sam.
W towarzystwie tysięcy takich jak on, jeszcze bardziej spragnionych,
jeszcze bardziej głodnych, ryczących, charczących, rżących [S, s. 18].

Ruszamy więc ku Pojęciokształtom, uzbrojeni w dostępne już teksty, za którymi ukrywamy swą prawdziwą twarz. To tylko scenariusz, jedynie możliwość. Taka może być ludzka strategia, taka może być interpretacja. Przy czym warto pamiętać, że każde kolejne przybliżanie Pojęciokształtu, oparte na transkrypcji kodu poezji konkretnej na kod tekstu linearnego, może być mową jeszcze bardziej niezrozumiałą niż sam Pojęciokształt. Może również zanieczyszczać reguły świata poezji konkretnej Dróżdża na poziomie sensu. Zanim pokażemy strategię czytelnicze

¹⁰⁰ Jest to przypadek Cypriana Kamila Norwida. Po części dotyczy również tekstów Bachtina, które zaczęły się uaktywniać niemalże po upływie pięćdziesięciu lat od daty powstania. Pisała o tym między innymi Danuta Ulicka: „Jakkolwiek by o tym myśleć, to, co dotarło [z tekstów Bachtina – MK], stało się kulturowym fenomenem dopiero w pół wieku później. Nie dlatego, że we własnej epoce było niewczesne (...). O opóźnieniu zadecydowały więc przede wszystkim okoliczności zewnętrzne, polityczne i ideologiczne, które na pół wieku zawiesiły historię”. D. Ulicka, *Powieść mą widzę ogromną... (wprowadzenie do antologii)*, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, op. cit., t.1, s. 10.

komentatorów poezji konkretnej, przyjrzyjmy się efektom transkrypcji treścioforny z powrotem na tekst linearny, dokonanej przez Małgorzatę Dawidek Gryglicką:

Ściśle przylegające do siebie białe litery *Zapominania*, zapisane bezszeryfowym, pogrubionym fontem, przez zabieg odrywania ostatniej z układu tworzą formę odcinającego się na czarnym tle trójkąta prostokątnego różnobocznego¹⁰¹.

Powyższy fragment jest w pewnym sensie potwierdzeniem wyższości strategii ptaka Dodo, który wyjaśnia – pokazując (badaczka poprzedza oczywiście swój opis ilustracją Pojęciokształtu). Powrót do tekstu linearnego nie tylko odziera /zapominanie/ ze sfery wizualnej, pozbawiając go otoczki, lecz zawsze niesie ze sobą jakieś zanieczyszczenie, będące efektem pracy myśli Uczestniczącego-pa\$ozyta. Dawidek Gryglicka nie bez powodu, prócz technicznych elementów charakteryzujących użytą czcionkę, kolor i kształt, pisała o **odrywaniu** kolejnych liter w układzie. Równie dobrze można by mówić o odpadaniu, pożeraniu, znikaniu, odchodzeniu w niebyt itd. Wybrane jednak słowo zawiera już w sobie pewien ton, jest nośnikiem treści, które zostają rozszerzone w dalszej części analizy:

Ta ciężka figura pozbywająca się swych elementów, a zarazem sama odrywająca się od tła, sugeruje wysiłek samego procesu zapominania, który według Dróždza jest nieodwracalny¹⁰².

Każde dodane do Pojęciokształtu przez badaczkę określenie (a zatem figura **ciężka**, która **pozbywa się** elementów, **odrywa się** od tła) staje się częścią tonu dominującego, sugerującego **wysiłek** procesu zapominania. Elementy te mogą być dodawanie zresztą tylko dzięki transkrypcji na tekst linearny. „Pozbywania się”, „odrywania” i „wysiłku” nie ma w sferze wizualnej Pojęciokształtu /zapominanie/.

Jest to również fragment, który ilustruje cytowane przez badaczkę słowa Dróždza, piszącego, że konstrukcja /zapominania/ zapewnia „(...) **prawie** [podkr. –

¹⁰¹ M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków-Wrocław 2012, s. 147.

¹⁰² Tamże.

MK] maksimum obiektywności odbioru”¹⁰³. Każda ingerencja Uczestniczącego-pa\$żyta nie tylko zakłóca autodeterminację poziomu sensu, ale powoduje również odchylenia od poziomu maksymalnej obiektywności odbioru. Transkrypcja pokazana powyżej przeniosła już Pojęciokształt ze sfery życia ku sferze użycia, w której, obok samych treści form, pojawiają się również teksty-zanieczyszczenia innych odbiorców.

Powróćmy raz jeszcze do Serresa, który, opisując wiedzę, powołał się na ekonomiczne prawo malejących przychodów. Zasada ta, przeniesiona na grunt relacji Uczestniczący-Pojęciokształt, oznaczałaby, że zwiększająca się grupa badaczy, coraz lepiej wyposażonych i wyspecjalizowanych, po przekroczeniu punktu krytycznego, będzie produkować coraz mniej nowych, odkrywczych, inspirujących strategii/tekstów. W tym kontekście można więc dotrzeć do granicy, za którą każdy kolejny tekst stanie się tylko powtarzaniem już wypowiedzianego, ewentualnie nadawaniem nowych nazw temu, co już dobrze znane. Pozostaną tylko cudzysłowy i przypisy. W przeciwnym razie na horyzoncie pojawi się kategoria plagiatu. Liczba możliwych strategii wydaje się zatem skończona i doprowadza do zamknięcia przestrzeni odbioru słowami: w tym momencie wszystko zostało już powiedziane. Potrzebny będzie czas ciszy, uśpienia. Ziemia musi bowiem odpocząć, by móc znów wydawać plony.

potencjalność/użycie/życie

Zanim przyjrzymy się działaniu pa\$żyta, musimy dokonać ponownego, świadomego rozróżnienia słownika świata oswojonego i słownika Pojęciokształtów, zarysowanego już w Zaproszeniu. Na poziomie fizycznej realizacji przedmiot ten rozumiany jest jako istniejący w rzeczywistości obiekt, w swym kształcie ekspozycyjnym, który był każdorazowo wykonywany we współpracy z różnymi specjalistami, zgodnie z koncepcją Artysty. Inskrypcja, memento, punkt, a więc to, co

¹⁰³ S. Dróżdż, [maszynopis; b. r.], s. 1, archiwum Galerii Potocka w Krakowie. Cyt. za: M. Dawidek Gryglicka, *Historia...*, op. cit., s. 147.

widoczne dla oka. Byłby to odpowiednik biologicznego wirusa, który jeszcze nie podłączył się do swojego gospodarza, nie jest zdolny do samodzielnego rozmnażania i do przemiany energii (brak możliwości metabolicznych).

Lecz jednocześnie ekspozycyjność Pojęciokształtów, ich wystawianie na widok publiczny w galerii, na powierzchniach budynków czy w muzeum zakłada możliwość utworzenia świadomej bądź przypadkowej relacji z potencjalnym Uczestniczącym. Pa\$ozyt nie może przecież żyć bez ciała swojego gospodarza. Innymi słowy Pojęciokształt-wirus istnieje jako przedmiot w rozumieniu pojęcia świata oswojonego, natomiast jego użycie rozpoczyna się wraz z pojawieniem się organizmu Odbiorcy-gospodarza, żywi-ciela – żywego ciała.

Przypomnijmy wreszcie trzeci moment – sytuację odbioru, tu-i-teraz; tę chwilę, w której Pojęciokształt jest tautologią, pożera i trawi samego siebie na oczach Uczestniczącego, jest autonomiczny i autodeterminujący. Oto sens do którego doprowadzą nas w końcu bramy chronotopu.

Otrzymujemy zatem **trzy stany gęstości** Pojęciokształtu, zawsze wyłaniające się na przecięciu relacji lub braku relacji z Uczestniczącym: **stan potencjalności, stan użycia oraz stan życia**. Pojęciokształt, który jest potencjalnością, nie żyje. Gdy zaczyna używać, jest już pa\$ozytem, wchodzi w relacje i przestaje fizycznie istnieć, porzucając swoją otoczkę. W stanie sensu znajduje się pomiędzy użyciem a potencjalnością.

Użycie w świecie poezji konkretnej Stanisława Dróżdża

Rezygnacja z omawiania stanu potencjalności podyktowana była brakiem relacji z Uczestniczącym. Pa\$ozyty pojawiają się dopiero w sferze użycia.

Aby przyjrzeć się ich pracy przenieśmy się z powrotem do galerii i przypomnijmy: **wystawa to przestrzeń zamknięta, znajdująca się pod stałą kontrolą**, w której „dzieją się” Pojęciokształty. Świat autonomiczny rządzący się swoimi regułami. Wchodząc na wernisaż, Uczestniczący-pa\$ozyt zakłóca trwanie uśpionych treści form, powołując je mimochodem do życia. Obserwuje, częstuje się,

korzysta z gościnności gospodarza, lecz za swoją ucztę, za udział w wernisażu zapłaci podwójnie, w innej walucie. Swoim słowem i swoim ciałem. Serres pytał:

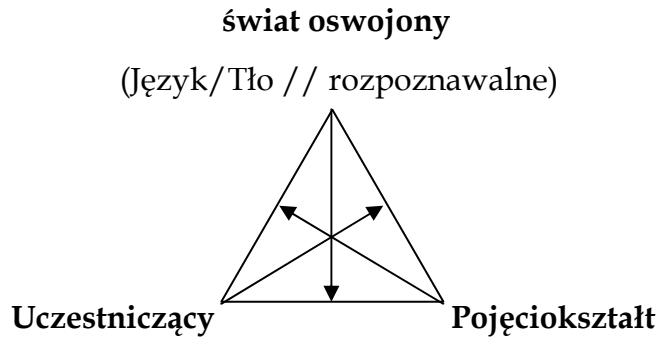
Czy byłem uczciwym gościem? Czy zapłaciłem za gościnę kilkoma dobrymi słowami? Miłą rozmową? [S, s. 90]

Relacja ma charakter jednokierunkowy, ale reakcja w wyniku ingerencji rozwidla się ku dwóm różnym stronom. Oto **zapłata słowem** (pomyślanym, powiedzianym, napisanym): komentarz w katalogu wystawy, relacja z wernisażu, wpis na internetowej stronie, zapis rozmowy, recenzja w czasopiśmie kulturalnym, rozprawa naukowa, notatka prasowa, zapowiedź wydarzenia, inspiracja, ocena, sprawozdanie, itd. Płacący podłącza swoje nazwisko (siebie samego) do świata Pojęciokształtów. **Zapłata ciałem** przenosi nas już ku Uczestniczącemu, który staje się nosicielem Pojęciokształtów, umożliwiając im życie, do czego powrócimy w dalszej części rozdziału.

Uczestniczący-pa\$ożyt. Pojęciokształt-pa\$ożyt. Relacja zaczyna się komplikować. Serres nie pozostawił złudzeń. Wszędzie tam, gdzie pojawia się jakakolwiek relacja, jest już pa\$ożyt:

Pa\$ożytnicza relacja (...) jest podstawową formą naszych relacji. [S, s. 8]

Nawet najbardziej radykalne oczyszczenie przestrzeni nie wyeliminuje go na dłużej. Pierwsza zasada brzmi: **pa\$ożyt zawsze powraca**. Odtąd nie można już sobie wyobrazić żadnej relacji, ani w sztuce, ani w życiu, ani w nauce, która nie miałaby za sobą, przed sobą lub obok siebie trzeciego, pa\$ożyta, podłączającego się do dwóch już obecnych. Prosta relacja Uczestniczący-Pojęciokształt musi się więc zmienić. Wszystko, co rozgrywa się bowiem przy jednoczesnym odniesieniu do Języka/Tła od strony Pojęciokształtu lub rozpoznawalnego z punktu widzenia Odbiorcy nazwiemy **światem oswojonym**:



Na pytanie, czy sam pa\$ozyt jest bytem, czy relacją, nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Podłącza się do relacji, będąc nią. Jest jednym i drugim. Sugerująca jednostkowy byt nazwa równie dobrze może odnosić się do charakteru relacji Uczestniczący-Pojęciokształt, której struktura została pokazana już w jednym z podrozdziałów. Załóżmy więc, że Pojęciokształt jest efektem pracy Autora na pożywcze rozpoznawalnego (Języka). Relację tę pa\$ozytuje Odbiorca (tworzy się automatycznie kolejna relacja), zakłócając przepływ między Językiem a Pojęciokształtem (obaj, Autor i Odbiorca, są Uczestniczącymi). Spójrzmy ponownie na /zapominanie/. Bazuje nie tylko na języku, współpracując z pojęciem zapominania, ale również pokazuje pewien stosunek, w który próbowała włączyć się twórczo Małgorzata Dawidek Gryglicka.

Fot. 26 S. Dróždź, /zapominanie/



W krótkim komentarzu autorskim, odbitym w „Odprysku poezji...”¹⁰⁴, Dróždź podkreślił dwa elementy: dramatyzm słowa oraz odniesienie: przebieg

¹⁰⁴ M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 209. Komentarz ten przywołuje również Elżbieta Łubowicz w tekście *Poza granicami wyobraźni. Rozwój formy i koncepcji prac Stanisława Dróždźa*. („Dyskurs” 2010, nr 10, s. 197), pisząc o ogromnej pracy myśli i wyobraźni ukrytych za prostą wizualnie formą.

procesu zapominania w ujęciu psychologicznym i wiersz Mieczysława Miszewskiego „Czas teraźniejszy”¹⁰⁵.

Pożywką jest więc nie tylko język, lecz szerzej – świat, który jawi się jako oswojony (słowo, pojęcie, ruch, kształt, wiedza, sztuka). W przypadku odniesienia do wykresu chodzi zapewne o krzywą zapominania, pokazującą w układzie odniesienia zależność pomiędzy zmniejszającą się stopniowo ilością informacji a upływającym czasem, oba w całości przetłumaczone na kształt odwróconego pozornego trójkąta. W Pojęciokształcie ukryta jest więc ilość informacji i wymiar czasu, pokazane w przestrzeni¹⁰⁶.

I tak, jak owa krzywa stworzona przez niemieckiego psychologa pod koniec XIX wieku, wzbudziła wiele zastrzeżeń, tak również prosty kształt Pojęciokształtu, uruchamiając myślenie, każe sobie odpowiedzieć na pytanie, czy proces zapominania rzeczywiście może tak wyglądać? Wspomniał o tym Dróżdż, potwierdziła Dawidek Gryglicka:

[Dróżdż] W ubiegłym roku po trzydziestu paru latach coś mnie olśniło, mianowicie, że *Zapominanie* należy rozbudować i zastosować różne przekształcenia. Zacząłem nad tym pracować. Na razie jestem w trakcie.

¹⁰⁵ M. Miszewski, „Czas teraźniejszy”:

Jest tak
kiedy
nawet pamięć
zapomina
o sobie.

Źródło: „Odra” 1968, nr 2, s. 36.

¹⁰⁶ Poniższe ogólne informacje dotyczące procesu zapominania w ujęciu psychologicznym w oparciu o: T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2001. (numery stron podane w nawiasach).

W psychologii poznawczej zapominanie określane jest jako usuwanie lub brak dostępu do informacji, przy czym jest to proces adaptacyjny. Gdybyśmy wszystko zapamiętywali, byłibyśmy nieszczęśliwi, pisał Maruszewski (s. 127). Zapominanie uzależnione jest od wpływu czasu na ilość przechowywanego materiału. Pierwsze badania nad tym procesem prowadził niemiecki psycholog Hermann Ebbinghaus w 1881 roku. Przeprowadzał eksperymenty, wykorzystując zgłoski bezsensowne jako materiał do zapamiętywania. Podobne badania przeprowadzali później Harry P. Bahrick (1984 r.) oraz Marigold Linton (1975 r.). Trzy wykresy krzywych zapominania zostały pokazane w aneksie. W zależności od rodzaju materiału informacyjnego zmienia się skala czasu zapominania: mogą to być godziny (Ebbinghaus) lub lata (Linton). Krzywa uzyskana w badaniach Linton opada równomiernie, w stałym tempie i to ona jest najbliższa propozycji Dróżdża. W tym przypadku materiał był sensowny (znaczący) i dotyczył bezpośrednio wydarzeń z życia badaczki. Odnosił się do pamięci autobiograficznej (s. 238).

[Dawidek Gryglicka] A to ciekawe, ostatnio myślałam sporo o Zapominaniu. Stworzyłam nawet kilka własnych wariantów Pańskiej pracy. (...) Moim zdaniem zapomina się w nieco inny sposób. Nie w kolejności. I nie regularnie. Proces zapominania jest znacznie bardziej skomplikowany¹⁰⁷.

Pamiętajmy jednak, że Pojęciokształt w swym kształcie pokazywał czysty stosunek ubytku ilości informacji do czasu, dlatego realizacja w odsłonie z 1967 roku zachowuje w pełni swą moc.

Powróćmy do trójrelacji. W ten sposób treściofirma wypracowana na pożywcze ze świata oswojonego przez Dróżdza stała się również pożywką dla badaczki, włączającej z kolei swój świat oswojony do Pojęciokształtu zapominania, wzbogacając zależność ilości informacji od upływającego czasu permutacją treści owych informacji (Dawidek Gryglicka tłumaczyła: „(...) najpierw się zapomina tylko drobne fragmenty, tylko trochę, czegoś nie zapomina się nigdy, wspomnienia migoczą, rwą się, a nie prują, coś na chwilę do nas powraca, mimo że od dawna było wyparte”¹⁰⁸). Pa\$ozytnicze podłączenie do relacji Pojęciokształt-świat oswojony nazywane bywa inspiracją. Jest w tym niewątpliwie jakiś element natchnienia, ale wydaje się, że mamy do czynienia z jeszcze innym procesem.

Zagnieżdżony w ciele gospodarza Pojęciokształt może zacząć pracować. Innymi słowy, jest to rodzaj mutacji danej treściofirmy, do czego wrócimy w dalszej części rozdziału.

Słowo Dróżdza z pewnością nie jest słowem ostatnim, wypadającym z dialogu, granicą, ślepym zaułkiem. Uczestniczący opanowuje wreszcie język Pojęciokształtów, zdobywa go, włączając się twórczo do relacji i... nagle następuje zwrot akcji.

¹⁰⁷ M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 200.

¹⁰⁸ Tamże.

Przepracowawszy jakiś Pojęciokształt, zostajemy wrzuceni z powrotem do swojego świata oswojonego. Tak, jakby dominujący ładunek artystyczno-poznawczy, mimo wystawienia się na operacje Uczestniczącego, nie pozwalał jednocześnie na jakiekolwiek działanie, pozostawał mimo tych działań nietknięty. Bez względu na interpretację, Pojęciokształt nadal chroniony jest dzięki swej artystyczno-poznawczej obiektywności. Jedyne, co zostaje wyeksponowane, to świat oswojony Uczestniczącego, jego własny 'naparstek' – o czym była już mowa w pierwszym rozdziale. W tym sensie:

Rozumiesz; nie rozumiesz [S, s. 158].

Dzieje się tak, ponieważ w przestrzeni wystawy zetknęliśmy się z agresywnym wiru\$em.

W świecie Pojęciokształtu-wiru\$a

Wobec wszystkich podejmowanych ingerencji Uczestniczącego, Pojęciokształt nigdy nie jest bezbronny. Gdzieś w tle ciągle słychać słowa o dobrowolnym bądź przypadkowym wystawieniu siebie (odbiorcy) na działanie **agresji artystyczno-poznawczej** treścioforny. Zanim przejdziemy do obrazu konkretnych reakcji uczestników wystaw, płacących za swój udział tekstem, musimy dookreślić drugiego pa\$ozyta relacji, którym okazuje się właśnie Pojęciokształt. W zaproponowanej trójrelacji, w postaci trójkąta, wszystkie pozycje są sobie równe i wymiennealne. Na horyzoncie pojawia się więc druga zasada:

Pa\$ozyt pa\$ozytuje pa\$ozyta. [S, s. 13, 55]

W tym miejscu należy wspomnieć o kolejnej konsekwencji przekładu tekstu Serresa. Relacja *hôte a hôte* oznacza w języku francuskim stosunek gospodarza do gościa (i na odwrót), co jest nieprzekładalne zarówno na język polski, jak i angielski. W tej sytuacji język francuski ponownie pozwala lepiej oddać wymiennealność, równorzędność pozycji w omawianych relacjach. Pa\$ozyt może być wówczas zarówno gospodarzem, jak i gościem (*hôte*). Nie dziwi już pytanie, w jaki sposób

pa\$ozyt staje się gospodarzem swojego gospodarza (a gospodarz gościem-pa\$ozytem) [S, s. 153]. W dalszej części pozostawiam francuskie słowo *hôte*, rozumiane jako gość i gospodarz jednocześnie.

Powróćmy do pierwotnej relacji. Na linii Uczestniczący-świat oswojony wypracowuje się właśnie to, co rozpoznawalne, jako pierwszy efekt „rozgoszczenia się” w świecie. Buduję swoje mieszkanie z tego, co już mi znane, co rozpoznaję jako swoje, czemu nadaję własną etykietkę, pracując na pożywcę ze zdobywanej wiedzy, doświadczenia, własnych poszukiwań, przeżyć itd. Tworzę szeroko rozumiany osobisty słownik, zbudowany z elementów powtarzalnych, naznaczonych własnym lub zapożyczonym tonem emocjonalno-wolicjonalnym¹⁰⁹. W tym sensie Pojęciokształt pracuje przede wszystkim na słowniku *hôte*. Każdy, nawet najdrobniejszy element tego słownika to potencjalny Pojęciokształt. Każdy Pojęciokształt to potencjalny tekst. Zwracał na to uwagę między innymi Siegfried J. Schmidt, pisząc o znaczeniu współtworzenia poezji konkretnej w komunikacji i interpretacji przez Uczestniczącego, który zadając pytania, zaczyna tworzyć tekst, oddalając się od źródła (Pojęciokształtu) i wciąż do niego powracając¹¹⁰. Jest to możliwe, o ile Pojęciokształt stanie się pożywką i o ile Uczestniczący zechce za udział w wystawie zapłacić swoim słowem. Bez niego relacja jest niepełna. Gdyby Uczestniczący (pa\$ozyt, *hôte*) nie był tak ważny w jej współtworzeniu, w przestrzennej realizacji /między/ nie zamontowano by elementów obcych jakimi są świetlówki.

¹⁰⁹ Kropka, kreska, przecinek, litera, cyfra, słowo, kształt, barwa, smak, zapach, sens, pojęcie...

¹¹⁰ S. J. Schmidt, *Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry*, in: „Poetics Today” 1982, nr 3, s. 96. Cyt. za: E. M. Vos, op. cit., s. 28.

Memento

Pojęciokształt nie jest tylko statyczną fizyczną planszą, wiszącą w galerii, na wystawie, w muzeum. Tam, gdzie wisi plansza, jest wprowadzie jeszcze Pojęciokształt, ale nie znika on, gdy wystawa się kończy, gdy galeria zostaje zamknięta. Zmienia tylko swój stan gęstości. Jest bowiem pa\$ozytem, wiru\$em¹¹¹, który czasowo przybiera przestrzenną postać planszy, słowo zostaje wcielone. Przyjrzyjmy się sposobom działania Pojęciokształtu-wiru\$a na przykładzie /zapominania/.

Cząsteczka /zapominania/, dostrzeżona w Galerii Muzalewska w grudniu 2012 roku, przybrała kształt czarnego, zawieszonego na ścianie prostokąta o wymiarach 90x50 cm, na którym wydrukowano w uporządkowany sposób białe litery.

Cząsteczkę po raz pierwszy zaobserwowano w 1968 roku. Nietypowy to jednak organizm, który swój materiał genetyczny wystawia na widok publiczny, przybierając przestrzenną postać.

Jego kapsydem jest drewniana, papierowa lub pleksi błona wcielenia w planszę widoczną gołym okiem, pochodzącą ze świata oswojonego (a więc to, co zostało rozpoznane jako elementy budowy cząsteczki). Materiał genetyczny /zapominania/ składa się z dwóch identycznych nici: pojęcia (zapominanie) i kształtu (odwrócony pozorny trójkąt), zawierających geny wspólne z całą poezją konkretną Dróždza, rozumianą jako autonomiczny i autodeterminujący świat. Nici te kodują odpowiednie funkcje Pojęciokształtu oraz

Fot. 27 S. Dróždź /zapominanie/ Galeria Muzalewska, Poznań 2012, fot. M. Kłoskiewicz



¹¹¹ Biologiczny aspekt wirusów w oparciu o: *Immunologia*, red. M. Jakóbsiak, Warszawa: PWN, 1998, s. 546-563.

konkretny wygląd wcielonej treści formy, determinując kolor tła i liter, ich wielkość oraz rodzaj czcionki. Genom tego wiruśa przenoszony jest za pośrednictwem zmysłu wzroku. Nie każdy kontakt z Pojęciokształtem musi od razu zakończyć się zakażeniem, ale każda ekspozycja na działanie wiruśa zawsze niesie ze sobą ryzyko „zachorowania” na poezję konkretną. Jedynie człowiek Odporny może przejść obojętnie, nie zwracając uwagi na atakującą go treści formę.

Stając vis à vis /zapominania/ pozwalamy mu wnikać automatycznie do organizmu dzięki otwartości naszych zmysłów. Bycie w świecie wiąże się z pełną gotowością do odbierania wszelkich bodźców: wzrokowych, słuchowych, smakowych, węchowych, dotykowych. Zatykanie uszu, oczu, nosa to sztuczne zabiegi ochrony przed niechcianym, zwykle jednak stosowane już po wystawieniu siebie na działanie niepożądanego bodźca. Jeśli więc w odruchu obronnym zamknę oczy zaraz po tym, jak rzucę okiem na /zapominanie/, już będzie za późno: otwartość materiału genetycznego (zapisu) naprzeciw otwartości naszego zmysłu wzroku sprawia, że wystarczy spojrzenie, i już można mówić o wnikięciu wiruśa do naszego organizmu, przepisania na tkankę pamięci. Gwarantuje to druga konsekwencja sytuacji odbioru Pojęciokształtów na wystawie, która, przypomnijmy, **daje możliwość natychmiastowego oglądu.**

Nieodłączną fazą, umożliwiającą przepisanie samego materiału genetycznego, jest utrata zewnętrznej otoczki wiruśa: drewna, papieru, płyty pleksi i rzeczywistego rozmiaru i tła, przestrzeni wystawy, galerii, muzeum. /Zapominanie/, aby przetrwać, musi więc porzucić to, co pozwoliło mu zaistnieć. Fizyczna realizacja okazuje się tylko nośnikiem, przyciągającym uwagę i pełniącym kluczową rolę w transporcie prowiruśa do genomu *hôte*. Jest więc czymś martwym, otoczką chroniącą coś znacznie cenniejszego.

Przenieśmy się w czasie na Zjazd Marzycieli, IV Biennale Form Przestrzennych, zorganizowane od 8 do 12 września 1971 roku w Galerii El w Elblągu. Dwudziestu siedmiu artystów ówczesnej awangardy prezentowało tam swoje dzieła, brało udział w debatach, spotkaniach i dyskusjach. Swoje

Pojęciokształty powiesił również Dróżdż. Spotkanie rejestrowały kamery. W katalogu wystawy znalazł się autoryzowany zapis protokolarny wystąpienia sławkowsko-wrocławskiego Artysty, przybliżający całe zdarzenie. Uczestnicy spotkali się w sali przedsionkowej, wykonano również gest zamknięcia, charakterystyczny dla przestrzeni pojawiania się Pojęciokształtów, chociaż w tym przypadku skojarzenie zostało wzbogacone, nieprzypadkowo, komentarzem o charakterze tanatologicznym:

/Gdy zajęte miejsca, drzwi zabija gwoździami jak wieko trumny Gerard Kwiatkowski¹¹²./

- (...) Dzieło sztuki – w takim sensie, w jakim na ogół się je pojmuje – to zwłoki, zaś artyści delektujący się tymi zwłokami to sztukmistrze lub nekrofile. (...) Nieważne jest w dziele sztuki i w sztuce to, co jest, ale czego nie ma¹¹³.

Spotkanie relacjonowała między innymi Izabella Trojanowska, dziennikarka „Głosu Wybrzeża”: na sali zapadła wówczas cisza, nikt nie podjął wątku poruszonego we wstępie. Próby nawiązania rozmowy kończyły się, zdaniem dziennikarki, fiaskiem. Prowokacja do tego wzmocniona była Pojęciokształtem */nie czytać/*, wychodzącym poza przestrzeń wystawy, który Trojanowska znalazła za wycieraczkami swojego samochodu¹¹⁴.

Uczestniczący, podziwiając planszę Pojęciokształtu-wirusa na wystawie, w rzeczywistości widzi jedynie otoczkę, zwłoki, pancerz; prawdziwy Pojęciokształt prawdopodobnie rozpoczął już transkrypcję i pa\$ozytowanie relacji Patrzącego do jego świata oswojonego. W tym sensie rzeczywiście ważniejsze jest to, czego nie ma (czego nie widać już gołym okiem).

¹¹² Ten sam, który odnalazł właściwy układ swoich kości w */Alea iacta est/*.

¹¹³ Zapis protokolarny wystąpienia Stanisława Dróżdża, w: IV Biennale Form Przestrzennych. Zjazd Marzycieli, Laboratorium Sztuki, Galeria EL, Elbląg, 1971, b. s.

¹¹⁴ I. Trojanowska, „Dzieła sztuki są to zwłoki...”, „Głos Wybrzeża” 1971, październik [brak numeru, brak strony]. Źródło: archiwum rodzinne S. Dróżdża. Dziennikarka, podsumowując swoje uczestnictwo w Zjeździe, zarzuciła uczestnikom wtórność i pewien szczególny wzajemny stosunek, obnażający obawę przed wystawieniem się na śmieszność lub krytykę. Pisała o panującej atmosferze śmiertelnej (nomen omen) powagi, która dała się odczuć również w wystąpieniu Dróżdża.

Zmienia się więc nieco znaczenie samej wystawy, tymczasowego miejsca, które teraz staje się wypełnionym inskrypcjami cmentarzem. Zatrzymajmy się jeszcze przy owych zwłokach, przy otoczce /zapominania/, przy inskrypcji – ożywianej przez Uczestniczącego, ściśle związanej z miejscem, nieodłącznej od sposobu przestrzennego uporządkowania.

Rudolf Arnheim w jednym ze swoich tekstów, analizując poezję konkretną, podkreślił znaczenie tak rozumianej otoczki: inskrypcja to memento, poemat konkretny w jego przestrzennej realizacji to memento, sygnalizujące właśnie to, czego nie ma¹¹⁵. Funkcją memento (czyli owej otoczki) /zapominania/, jak również każdego innego Pojęciokształtu, będzie więc przypominanie i zakorzenianie, każdorazowe wzmocnienie i pomnażanie wiruśa. Inskrypcja to **wezwanie** zmarłego skierowane do przechodnia¹¹⁶. Podobnie jest z Pojęciokształtem /nie czytać/: włożone za wycieraczki samochodu Trojanowskiej przypomina wyświetlany w studio nagraniowym napis CISZA lub znajdujące się nad drzwiami WYJŚCIE. Zwraca się bezpośrednio do Uczestniczącego, który znalazł się w jego zasięgu i pokazuje mu orientację w aktualnej przestrzeni.

Memento uaktywnia się tylko w wyniku bezpośredniego kontaktu z Uczestniczącym. Uchwycony zostaje więc punkt zetknięcia wiruśa z potencjalnym nosicielem. Doskonałym przykładem będzie umieszczony na poziomie oczu wiersz Ronalda Johnsona, pokazany przez Arnheima¹¹⁷ (oto oczom Uczestniczącego, na poziomie jego oczu, przyglądają się oczy-słowa, a oczom-słowom – oczy odbiorcy) oraz okupujące podłogę i uruchamiające Uczestniczącego /koło/ Dróždza.

eyelevel

¹¹⁵ R. Arnheim, *Language, Image and Concrete Poetry*, in: tegoż, *New Essays on the Psychology of Art*, London: University of California Press, 1986, s. 98.

¹¹⁶ M. Bachtin, *Estetyka...*, op. cit., s. 420.

¹¹⁷ R. Arnheim, op. cit., s. 100.

Fot. 28 S. Drózdź /koło/

Galeria Kwartal, Wrocław, 1975 r.



Uprzywilejowaną sytuacją jest więc wystawa, i wszystkie omówione w rozdziale poprzednim konsekwencje sposobu prezentacji Pojęciokształtów potwierdzają ich przynależność do kategorii inskrypcji.

Zwłoki, otoczka, memento, inskrypcja są zatem nie tylko nośnikiem dla Pojęciokształtu-wiruśa, lecz również zwracają szczególną uwagę na znaczenie dokumentacji. Przypomnijmy: **wystawa zawsze ma charakter czasowy**. Jedyne, co po niej zostawało, to katalogi, komentarze, teksty i przede wszystkim dokumentacje w postaci zdjęć i nagrań (pokaz Drózdza na Zjeździe Marzycieli był nagrywany, zachował się również materiał filmowy dostępny na stronie internetowej¹¹⁸), które miały stać się partyturą do tworzenia kolejnych wystaw. W myśl tę wpisuje się również pierwsza odsłona Pojęciokształtów w warszawskiej Galerii Foksal, zorganizowana w 1971 roku. Jednym z uczestników była wówczas Anna Lechicka. Jej zetknięcie z poezją konkretną, najwyraźniej pierwsze, zaowocowało tekstem opublikowanym w satyrycznym piśmie „Szpilki”. Jest to zresztą ciekawy zapis zdarzenia z czymś, co niewątpliwie już wtedy budziło kontrowersje i prowokowało do zajęcia jasnego stanowiska. Nie ma wprawdzie w tekście pokazanych Pojęciokształtów, a /zapominanie/ omyłkowo zmieniło się w „ZAPOMNIENIE”, ale

¹¹⁸ S. Mula, *Galeria El*, w: FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej, [on-line] <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=540> [data dostępu: 4 III 2013].

za to publikacja stała się dokumentacją /*koła*/ wprowadzającego Uczestniczącą w ruch (pomimo zawartej w słowach ironii) oraz tekstu towarzyszącego wystawie:

Pośrodku salki na podłodze biały kwadrat, w nim prostokąt z czarnymi literami „KOŁO” (litery, oczywiście, niekonwencjonalnie ułożone). Obchodzę ten kwadrat z szacunkiem.

(...)

W przedpokoju jak to u plastyków – coś do poczytania. Czytam: „Świat sztuki wkroczył w erę Dokumentacji.” „Dzieło uwolnione od formy i funkcji – pojawia się tylko jako jednorazowa aktualizacji idei – bez materialnego śladu.” „Dokumentacja jako ostatnie ogniwo przekazu – staje się FORMĄ dzieła sztuki. Nie można jej zniszczyć. Trzeba jej zaprzeczyć.”¹¹⁹

Zapowiadana era Dokumentacji daje nadzieję tym, którzy nie zdążyli wziąć udziału w wystawie naznaczonej obecnością Dróżdża. Powtórzenie ekspozycji, mało prawdopodobne i często niemożliwe od strony czysto technicznej, nie jest już jedyną pożądaną możliwością kontaktu z prawdziwymi Pojęciokształtami. Zresztą jest to pomysł niedorzeczny. Skoro wystawa to cmentarz, jej powtórzenie byłoby tylko cmentarzem cmentarza, śmiercią, wygrywającą absolutnie wszystko, upadkiem do piekła, w którym krążą już tylko cienie, jak pisał Serres [S, s. 122]. Podczas gdy Uczestniczący zwiedza ten oto cmentarz, pełen inskrypcji, pustych otoczek i zwłok, treścioformy rozmnażają się już na innej, organicznej pożywce. Rajem dla /zapominania/ nie będzie więc pusta ściana, tło zamkniętej i odosobnionej galerii, lecz pamięć Odbiorcy. To tam zrealizuje się proces użycia Pojęciokształtu.

¹¹⁹ A. Lechicka, *Dla „Szpilek”... odwiedziła wystawę „Pojęciokształty” w Galerii „Foksal” PSP, „Szpilki”* 1971, nr 41, s. 14.

Transkrypcja

Wnikając do organizmu /zapominanie/ traci zewnętrzną otoczkę drewna, papieru, rzeczywistego wymiaru i tła, i rozpoczyna się natychmiastowe przepisanie samego materiału genetycznego. Nić pojęcia /zapominanie/ syntetyzuje się z komplementarną nicią pojęcia 'zapominanie' gospodarza, podobnie dzieje się z nicią kształtu. Powstający w umyśle obraz mentalny z pewnością nie jest odbiciem tego, co widziane. To wynik odwrotnej transkrypcji materiału genetycznego, polegającej na syntezie nowej nici DNA na bazie obu nici RNA wirusa. Zwróciła na to uwagę Maria Anna Potocka już w artykule z 1975 roku, pisząc o poetach konkretnych, którzy wciągają Uczestniczącego nie tylko w sytuację odbioru, lecz również w proces tworzenia:

Poeta konkretny tworzy swój poemat w ten sposób, że aby zmusić zainteresowanego do odbycia podobnej drogi, jaką sam odbył, i ta droga jest ważniejsza niż ewentualny dokument jej przebycia¹²⁰.

Badaczka zwróciła zatem uwagę na tę właściwość utworów konkretnych (nie tylko Dróżdzowskich), która sprawiła, że nie są one podsumowaniem procesu twórczego, ale możliwością uaktywnienia się w umyśle Uczestniczącego procesu podobnego. Trzeba jednak pamiętać, że rozpoczęcie transkrypcji materiału nie jest zwykłą zmianą kierunku tworzenia (od efektu do impulsu). Mamy raczej do czynienia z przerywaniem relacji Uczestniczącego do jego świata oswojonego i próby przejścia podobnej drogi: od impulsu do treściowości. W tym sensie relacja Autor-Pojęciokształt to odwrotność relacji Pojęciokształt-Odbiorca. Obaj podążają w tym samym kierunku, obaj są Uczestniczącymi. Nowy łańcuch nazywany jest prowirusem (nadal pozostajemy więc w obrębie działania paŹyzyta, który nie tylko podłącza się do gospodarza, lecz również dokonuje przerywania płynącej relacji, włączenia i replikacji powiązanej z modyfikacją, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części rozdziału).

Materiał w postaci prowirusa jest transportowany do 'jądra komórkowego' pamięci gospodarza, czyli tam, gdzie przechowywana jest 'informacja genetyczna',

¹²⁰ A. M. Potocka, *Poezja konkretna*, „Odra” 1975, nr 4, s. 53.

i zostaje weń wbudowany. Warto jednak podkreślić, że to białka wiruśa odnajdują i rozpoznają odpowiedni szlak transportu do 'jądra', nie ma jeszcze działania ze strony gospodarza. Zakażenie pojedynczym Pojęciokształtem wystarczy, by Odbiorca zaintrygowany tym, co zobaczył, i, de facto, już zainfekowany, ruszył na poszukiwanie kolejnych wiruśów, zwiększając jednocześnie szanse na realizację pełnego cyklu życiowego Pojęciokształtów. Przypomnijmy pierwszą konsekwencję sposobu ich prezentacji: **wystawę trudno zobaczyć przez przypadek**. Czytelnik musi być już 'zarażony' ideą Pojęciokształtów, by za nimi podążać, śledzić ich kolejne objawienia.

Istotna będzie również trzecia konsekwencja, zgodnie z którą **wystawa jest przestrzenią zamkniętą**. Miejsce odosobnione, w całości wypełnione Pojęciokształtami, daje możliwość koncentracji Uczestniczącego, który styka się z czymś nowym, i niejednokrotnie zaskakującym. Jest to szczególnie odczuwalne w przypadku realizacji */między/*, która niemalże dosłownie pożera całego Uczestniczącego. Zaintrygowany wchodzi do środka, i od razu doświadcza działania Pojęciokształtu. Zaczyna oddychać powietrzem */między/*. Pojęciokształty Dróždza, gdyby mogły, wypełniłyby sobą każdą dostępną przestrzeń. Oto ich agresja względem przestrzeni i względem Uczestniczącego.

Wróćmy jednak do cyklu życiowego */zapominania/*. Zakażona komórka staje się komórką pamięci i przechodzi w stan spoczynku. Oznacza to, że nie dochodzi do dalszej transkrypcji, zakłócenie nie jest jeszcze pełne, nie widać również żadnych reakcji obronnych organizmu Uczestniczącego. Materiał wiruśa jest tym samym niedostępny dla językowego 'układu odpornościowego' (tak zwany okres bezobjawowy). Pojęciokształt w tej fazie nadal pozostaje jedynie potencjalnym tekstem. Ile może trwać stan latencji? Dzień? Miesiąc? Rok? A może trzydzieści lat, jak w przypadku tekstu, którym zaowocowało */zapominanie/* w komórce pamięci Wiesława Borowskiego:

Słowo, od którego oderwano literę, takie na przykład jak *zapominanie*, buduje wokół siebie niespodziewanie konkretną przestrzeń, inicjuje proces odkrywania na nowo swego pełnego znaczenia, nie wymagając

dodatkowych kontekstów i definicji. Dla patrzącego ta przestrzeń stanowi **zupełnie nowe doświadczenie** [podkr. MK]. To tak, jak gdyby skądinąd dobrze znane słowo zostało zobaczone po raz pierwszy, jakby dopiero teraz trzeba je sobie na nowo przypominać.

I dalej:

Przypominanie tego słowa dzisiaj, po ponad trzydziestu latach, potwierdza uniwersalność prawie nieprzetłumaczalnej na inne języki jego sztuki poetyckiej¹²¹.

W przytoczonym fragmencie widać już pracę nici RNA Pojęciokształtu na nici pojęcia gospodarza, która została odwrotnie przepisana na 'materiał świata oswojonego' Uczestniczącego i dokonała zmiany w postaci ponownego odkrycia pojęcia poprzez kształt: oto zapominanie łączy się z doświadczeniem pustki, milczenia, nicości i... umierania¹²². Efektem procesu jest tekst w postaci cytowanego (we fragmencie) eseju. Organizm Uczestniczącego nie broni się już przed inwazją /zapominania/. Ten gospodarz, pozostając nosicielem, wytworzył własne przeciwności. Czuje się bezpieczny. Spróbował znieść w obcym to, co nowe, nieznane, uczynić je swoim, uśmiercić go, jednocześnie przypominając; włączyć z powrotem do świata oswojonego. Transkrypcja widoczna jest na obu niciach. Z jednej strony Borowski dostrzega siłę Pojęciokształtu, nakazującego przypomnieć sobie na nowo słowo 'zapominanie', z drugiej, przypomina nam również cały Pojęciokształt. /Zapominanie/, wychodząc ze stanu uśpienia, wywołuje w nim skojarzenia z doświadczeniem milczenia, pustki i wreszcie – umierania (nić Uczestniczącego), uczucie unicestwienia przeniesione zostało również na treśćformę (nić Pojęciokształtu):

Jest to przypominanie uciekającego słowa, które samo – zgodnie ze swoją autodeterminacją, ujawnioną przez autora w geście kreacji – zdołało się unicestwić i w ten sposób przypieczętować immanentne znaczenie¹²³.

¹²¹ W. Borowski, *Krzyżowa droga słowa*, „Exit: Nowa Sztuka w Polsce” 2002, nr 2 (50).

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże.

Komórka pamięci jest już zarażona. Działanie 'przeciwciał' zaobserwowane zostało we wczesnej fazie wykrycia zakażonych komórek w organizmie. Nie bez powodu mówi się tutaj o przeniesieniu uczucia/doświadczenia z nici Uczestniczącego na nić Pojęciokształtu. Czy /zapominanie/ niesie w sobie gen unicestwienia? Umierania? Jedyne co widać, to przecież sukcesywnie zmniejszającą się liczbą liter. A mimo to w materiale Uczestniczącego uaktywniał się gen milczenia, pustki, umierania. Czy wyzwala go sam Pojęciokształt, czy raczej Uczestniczący pracuje już na rozpoznanej obcej cząsteczce, traktując ją jako pożywkę, jako wzbogacenie swojego świata oswojonego, wpisując tym samym wychwycony gen? Odpowiedź nigdy nie będzie jednoznaczna. Transkrypcja podpowiada nam jedynie, iż decydujący jest tutaj proces rozpoznawania przez odpowiednie białka wiru\$u szlaku, którym będzie on podążał. Oznaczałoby to, że materiał genetyczny Pojęciokształtu zawiera już w sobie wszystkie odniesienia, skojarzenia, podobieństwa. Które z nich zostaną potem wyrzucone na zewnątrz przez gospodarza w postaci tekstu, słowa, gestu, mimiki, komentarza i każdej innej reakcji? Zapewne te, które są mu najbliższe i zostały sprowokowane zderzeniem z Pojęciokształtem, zawierającym jeszcze jeden interesujący gen.

Wracamy znów do myśli Serresa. Zdolność dopasowywania się do materiału świata oswojonego Uczestniczącego możliwa jest dzięki funkcji jokera, białego domino, niewiadomej, pod którą można podstawić dowolny element [S, s. 160]. To dzięki niemu Pojęciokształt ma zdolność nie tylko do tworzenia rozgałęzień interpretacyjnych, ujawniających się w reakcji Uczestniczącego, lecz również, a może nawet przede wszystkim, do tworzenia sieci relacji, które Uczestniczący wykorzystuje w swoim rozumowaniu. Zwrócił na to uwagę Arnheim, pisząc o poezji konkretnej jako o zjawisku, które zasadza się na różnorodności, nie dopuszczającej do jakiegokolwiek redukcji, tworzenia wzoru czy wyboru kryterium pozwalającego wskazać tylko jedną, najwłaściwszą interpretacyjną drogę¹²⁴. Gen jokera pozwala tym samym podłączać się prowiru\$owi do genomu gospodarza, prowokując te

¹²⁴ R. Arnheim, *Language, Image and Concrete Poetry*, op. cit., s. 95.

antyciała, które będą zgodne w jakimś stopniu z całym materiałem genetycznym Pojęciokształtu (z nicią pojęcia i nicią kształtu, a więc w przypadku /zapominania/: z ubywaniem, zanikaniem, umieraniem, zmniejszaniem, pustoszeniem, odrywaniem, milknięciem, niknięciem itp.).

Uaktywnienie genu jokera znakomicie pokazuje również /między/, pojawiające się na skrzyżowaniach różnych skojarzeń. Przywołajmy komentarz Henryka Stażewskiego, zachowany w archiwum Galerii Foksal, z 1977 roku, a więc tuż po pierwszym objawieniu Pojęciokształtu:

MIĘDZY

Wśród, obok, przy, w, razem,
wspólnie

Między sprzecznościami

między Scyllą a Harybdą

między tezą i antytezą

między skrajnościami

między przepaściami

między górą a dołem

między prawą stroną a lewą

między dobrem a złem¹²⁵

Komentarz jest swobodnym zapisem skojarzeń, które organizują się wokół słowa-jokera, wokół 'między', dopełniając relacji. Naturalny tok myśli dezorganizuje jednak świat Pojęciokształtu. Wypełnienie sprawiło, że 'między' straciło już swoją właściwą pozycję, mimo iż rozpoznawalna gramatyka mówi nam coś zupełnie innego: zdania są przecież skonstruowane poprawnie. Mimo to, między 'dobrem a złem' nie ma już 'między', jest natomiast 'a'. Między 'tezą i antytezą' znalazło się 'i'. Między skrajnościami nie ma zupełnie nic, tylko spacja.

¹²⁵ H. Stażewski, *MIĘDZY. O wystawie Stanisława Dróżdża*, maszynopis, archiwum Galerii Foksal [1977]. Przedruk w: S. Dróżdż, *Między*, fot. A. Świetlik, red. D. Sosnowska, P. Kaniecki, Warszawa: Fundacja Propaganda, 2011, b. s.

Transkrypcja Stażewskiego przenosi więc 'między' na początek każdej linii skojarzeń. Drugą stronę reprezentuje Andrzej Świetlik, którego refleksja okazuje się przestrzennym odbiciem ciągu Stażewskiego:

Jestem między MIĘDZY
I wiem, że jestem MIĘDZY, zawsze
Ty też jesteś MIĘDZY
wszystko jest MIĘDZY
mój świat jest MIĘDZY
moje życie jest MIĘDZY
teraz jest MIĘDZY
i fotografii, które robię zamknięty w białym pudełku opisanym słowem-
znakiem, też są MIĘDZY
MIĘDZY poniedziałkiem a czwartkiem¹²⁶

Zupełnie inny szereg skojarzeń, kolejne wypełnienia, ponownie pozwalają włączyć białe domino 'między' do systemu rozpoznawalnego, pozbawiając go, po zastosowaniu reguł gramatycznych, pozycji. Tym razem znalazło się na końcu, poza dwoma początkowymi linijkami i ostatnią. Pierwszy wers, zachowujący właściwą pozycję jokera, rozrywa jednak system, jest niewłaściwym użyciem, powtórzeniem, które natychmiast podkreślone zostaje jako błąd ('między MIĘDZY'). W tym punkcie rozchodzą się drogi semantyki i składni. Tam, gdzie rządzi odpowiednia kolejność słów, ich uporządkowanie, nie ma już miejsca na wewnętrzne znaczenie¹²⁷. 'Między', które przecież sygnalizuje swoją pozycję bardzo dokładnie dzięki znaczeniu, zostaje

¹²⁶ A. Świetlik, *Dróždź zagrał słowem, odbiłem muchą*, w: S. Dróždź, *Między...*, op. cit., b. s.

¹²⁷ Warto zwrócić uwagę na zerwanie więzi składniowych w poezji konkretnej. Jak pisał jeden z założycieli grupy Noigandres, Augusto de Campos, nie chodzi jednak o działania anty-składniowe, lecz o uwagę poświęconą nowym regułom (także składniowym), jakie proponuje poezja konkretna. Zadaniem Odbiorcy jest wybrać odpowiedni kierunek relacji – nie od języka do poezji konkretnej, lecz od poezji konkretnej do języka. A. de Campos, *The Concrete Coin of Speech*, op. cit., s. 61. W tym sensie kierunek ten uaktywnia również Odbiorcę, czyniąc go Uczestniczącym. Nie tylko zadecyduje on, jak czytać dany poemat, lecz również jak go użyć (otrzymujemy tym samym oba stany Pojęciokształtu: życia i użycia). O wpływie nowej składni na aktywne uczestnictwo odbiorcy na przykładzie analizy konkretnego wiersza Eugena Gomringera „Silencio” zob.: M. L. Shaw, *Concrete and Abstract Poetry: The World As Text and the Text As World*, „Visible Language” 1989, nr 23:1, s. 33-34.

oddzielone od niego przez silniejsze reguły składniowe. Odzyskuje je dopiero w chronotopie świata poezji konkretnej Dróżdża. Wszystko, cokolwiek przyjdzie tam z zewnątrz, jako 'naturalne' uzupełnienie relacji, w postaci równie 'naturalnych' skojarzeń, będzie ciałem obcym, pa\$ożytem, wybijającym na powrót 'między' z jemu przynależnego miejsca, sytuując je na początku lub na końcu wypowiedzi. W obu transkrypcjach nie ma już Pojęciokształtu, ponieważ przestał być memento. Każda inskrypcja oderwana od swojego nagrobka staje się lapidarium: skansenem, zbiorem 'przedmiotów', które utraciły swoją funkcję, punkt odniesienia, referencję.

Jak zauważył Tadeusz Sławek, przyimki Dróżdża należą do właściwej tylko sobie gramatyki. Ich ontologiczny wydźwięk wprowadza sieć relacji poprzedzającej i zapowiadającej przedmiot:

To przyimki (...)
tworzą ciągi, sterty, następstwa¹²⁸.

'między MIĘDZY' Świetlika jest więc przykładem uwikłania się w „związanie”, podobnym do „nad” „nad”:

Nie można badać, studiować bez natychmiastowego zanurzenia się w relację; trzeba pochylić się "nad" "nad". Jakby przed "nad" było już jakieś inne "nad" (...)¹²⁹

I wreszcie moment, w którym przyimek na nowo odzyskuje swój 'dosłowny' punkt odniesienia, status memento – konkretne usytuowanie w ciągu tekstu już uwikłanego w relacje. Tym razem jednak odwrócony zostaje kierunek ekspansji, gramatyka filozoficzna, wychodząc od świata Dróżdża, kieruje się ku temu, co na zewnątrz, za sprawą myśli Tadeusza Sławka:

¹²⁸ T. Sławek, *Przed-teo, za-logia. Stanisława Dróżdża teologia przyimków*, „Anthropos” 2007, nr 8-9, [online] <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/slawek.htm#1dol> [data dostępu: 11. 03. 2012]. Tekst jest zapisem prezentowanego wraz z Bogdanem Mizerskim eseju na głos i kontrabas w Galerii Muzalewska w Poznaniu, 1 lutego 2007; w zmienionej wersji został opublikowany w katalogu towarzyszącym wystawie Stanisław Dróżdż, *Język to gra*, Poznań 2007 oraz w antologii *Stanisław Dróżdż. początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna*, red. E. Łubowicz, Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2009, s. 210-211.

¹²⁹ Tamże.

6.

Rozpatrzeć słowo.

Czy było na początku?

Na początku było NA.

Przy imek był przed słowem.

NA początku,

czyli PRZED tym,

co początek zaczyna.

Początek zaczął się PRZED początkiem.

Oto i zadanie teologiczne:

nie 'początek' badać, ale NA¹³⁰.

Próba 'wniesienia' czegoś do świata Dróždza – to przypadek Stażewskiego i Świetlika ('między' zainfekowane skojarzeniami, sprowadzającymi go z powrotem ku rozpoznawalnej gramatyce). Próba 'wyniesienia' czegoś ze świata Dróždza, to ruch Sławka (Dróždżowska teologia przyimków skierowana w tym przypadku ku otwierającemu Ewangelię wg św. Jana zdaniu: Na początku było Słowo). Dwa odbicia lustrzane. Dwa kierunki: 'do' i 'od'.

Przywołane przed chwilą /*między*/ obnaża również inną wiru\$ologiczną cechę. Paweł Sosnowski we wstępie do fotograficznej interpretacji Pojęciokształtu¹³¹, przypominając jego losy, zwrócił uwagę na czasowe 'uśpienie' treści formy:

Od 1977 roku, czyli od warszawskiej premiery w Galerii Foksal, *między* przeleżało „**uśpione**” [podkr. – MK] przez kilkanaście lat, by dopiero w latach 90. zaistnieć wielokrotnością powtórnych realizacji. Stało się niemal

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ Chodzi o cytowaną już publikację S. Dróždż, *Między*, fot. A. Świetlik, red. D. Sosnowska, P. Kaniecki, Warszawa: Fundacja Propaganda, 2011.

obowiązkowym elementem większych zbiorowych wystaw polskiej sztuki¹³².

Powróćmy więc do wiruśa w stanie uśpienia. Jest wiele sygnałów, które mogą doprowadzić do aktywacji materiału. Może to być jakiś impuls, przypomnienie sobie sytuacji odbioru, natknięcie się na kolejny lub podobny poemat konkretny, czyjaś wzmianka czy rozmowa na temat tej sztuki itd. Dopiero wtedy dochodzi do aktywacji i zaczyna się właściwa transkrypcja, tak jak miało to miejsce w przypadku eseju Borowskiego.

Pojawienie się wiruśa w organizmie powoduje przede wszystkim aktywację układu odpornościowego. Spójny dotychczas świat oswojony, składający się z tego, co znane, zostaje nagle zaatakowany konstrukcją z pogranicza dwóch odmiennych światów, poezji i plastyki, co zostało pokazane w poprzednim rozdziale. Układ odpornościowy Uczestniczącego nie raz zresztą bywa wystawiony na próbę. Wchodząc na wystawę Stowarzyszenia Artystów Niezależnych w Nowym Jorku, w 1917 roku, zapewne wielu przeżyło szok na widok „Fontanny” Marcela Duchampa. A myśmy się spodziewali... sztuki? Zresztą słynny pisuar również jest silnym wiruśem, którego repliki wciąż pojawiają się w różnych muzeach świata. Należąc do grupy obiektów *ready-made*, doskonale nadaje się do replikacji, mimo to zazwyczaj prezentowany jest za szybą. Na wszelki wypadek.

Przykład Duchampa pojawia się tutaj nie bez powodu. Odkrycie wirusa w świecie medycznym i biologicznym przysporzyło naukowcom niemało problemów. Przede wszystkim jedno z trudniejszych pytań, jakie musiano sobie zadać, brzmiało: czy wirus jest organizmem żywym czy też należy do świata materii nieożywionej? Częsteczka wykazywała bowiem cechy zgodne zarówno z pierwszą, jak i drugą definicją. Odkrycie wirusa doprowadziło więc do konieczności redefinicji pojęcia życia, i rozróżnienia dwóch elementów: cech funkcjonalnych i strukturalnych. Aby dany organizm mógł być zaliczony do świata żywych, musi

¹³² P. Sosnowski, *Słowo Stanisława Dróżdża*, w: S. Dróżdż, *Między...*, op. cit., s. 8.

być zdolny do powielania się oraz do ewolucji. Tym, co wzbudziło jednak kontrowersje, był fakt, że wirusy poza komórką nie wykazują żadnego metabolizmu, nie są zdolne do wzrostu ani do samodzielnego rozmnażania się. Wykorzystują w tym celu komórki gospodarza. Funkcjonalna definicja pozwala więc zaliczyć wirusy biologiczne, przedkomórkowe życie na Ziemi i Pojęciokształty do organizmów żywych; z kolei wirusy komputerowe i „Fontannę” Duchampa do materii nieożywionej (pisuar może być powielany, ale nie ewoluuje).

W obu przypadkach postać wirusa jest niezwykle interesująca. Wirus biologiczny doprowadził do konieczności redefinicji pojęcia życia. „Fontanna” Duchampa – do konieczności analizy pojęcia sztuki. Pojęciokształt natomiast – do konieczności ponownego ustanowienia pojęcia poezji. Nie bez powodu Dróżdż wielokrotnie podkreślał: jestem poetą. Pojęciokształty jako pa\$ozyty są więc takim rodzajem szumu, zakłócenia, który wprowadzając nieporządek do uładzonego świata oswojonego, rozszerza horyzont istniejącego pojęcia poezji i konstytuuje nowy porządek [S, s. 79]. Nawet najdrobniejsza ingerencja może doprowadzić do ogromnych zmian, dzięki niekończącemu się pa\$ozytowaniu.

Nie bez powodu Vos zwracał szczególną uwagę na „literackość” poezji konkretnej:

Poezji konkretnej nie można utożsamiać z szeroko rozumianą literaturą (czy językiem). Analiza tego zjawiska może jednak wymagać zarówno **ponownego ustanowienia** [podkr. – MK] jego literackiego statusu, jak i przenieść nas w stronę „intermediów”¹³³.

Wszystko rozgrywa się na płaszczyźnie relacji literatura-inne rodzaje sztuki, przy czym owym trzecim, pa\$ozytem, który podłącza się aktywnie do owej sieci jest między innymi poezja konkretna, doprowadzająca do ponownego ustanowienia swojego literackiego statusu. Przyjdzie nam się jeszcze zmierzyć z koniecznością owej redefinicji.

¹³³ E. M. Vos, op. cit., s. 12.

Tymczasem wróćmy do cyklu życiowego wiru\$. Okazało się więc, że Pojęciokształt, będąc potencjalną pożywką dla Uczestniczącego-pa\$ozyta, wyzwała jednocześnie reakcje immunologiczne w stosunku do siebie jako ciała obcego, zagnieżdżającego się w pamięci na skutek „pierwszego zderzenia ofiary z poezją konkretną”¹³⁴. Jest znów rok 1968. Pojęciokształty po raz pierwszy przybierają fizyczną, cielesną postać podczas wystawy w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu. Natychmiast rodzi się dyskusja. Jest to zresztą niezwykle ciekawe laboratorium relacji Uczestniczącego stykającego się z czymś niejednoznacznym i dotychczas niespotykanym (w przestrzeni lokalnej). Dzięki temu można przyjrzeć się uruchamiającemu się procesowi uodporniania się umysłu i ciała Uczestniczącego na ciało obce, jeszcze nie oswojone.

Immunologia

Pozostańmy przy /zapominaniu/. Już samo określenie „Pojęciokształty” pojawia się od początku wcielenia i towarzyszy Dróždźowi do końca. Nazwa jest czymś nowym, stąd zdarzające się w prasie błędy, o których była już mowa w poprzednim rozdziale (przypomnijmy: „pięciokształty” i „pojęciokształtny”). Sytuacja jest wyjątkowa. Przestrzeń została chwilowo oczyszczona. Mimo faktu, że światowy ruch poezji konkretnej w zasadzie już się zakończył, i mimo bogatej przecież tradycji awangardowej, Pojęciokształty budziły zdziwienie. Nie bardzo jeszcze wiadomo, jak się przed nimi chronić. Nie ma szczepionki na rodzimym gruncie, nie wiadomo, czy będzie kontynuacja, co to za gatunek i jakie szkody może wyrządzić w oswojonym już świecie. Pierwsze reakcje sprowadzały się więc do informacji: jaka wystawa, gdzie, kiedy i na jak długo. Oto jeden z przykładów:

Na kolejnym wieczorze piątkowym w WiMBP im. T. Mikulskiego (Rynek 58) dziś o godz. 18 ze swoimi „Pojęciokształtami” wystąpi wrocławski poeta Stanisław Dróždź. „Wieczór Wrocławia” 1968, nr 28.

¹³⁴ T. Sławek, *Zestaw pierwszej pomocy dla ofiary zderzenia z poezją konkretną*, w: tegoż, *Między literami*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1989, s. 147.

Na horyzoncie pojawia się wreszcie piąta konsekwencja sposobu istnienia Pojęciokształtów, czyli **nieobojętne tło wolicjonalno-emocjonalne**, dopełniające chronotop tej poezji konkretnej.

Bachtin pisał wyraźnie: najpierw obraz zobaczyć, potem go sobie uświadomić¹³⁵. I tak jest już za późno: Pojęciokształt dzięki swej ekspansywnej i agresywnej otoczce, dzięki skondensowanej, pomysłowej, czarno-białej formie, już wniknął do pamięci, już rozpoczął transkrypcję. Uświadomić więc sobie ów obraz, to zająć względem niego postawę. W tym sensie rozumienie nie jest kopiowaniem, lecz efektem aktywnego włączenia się nici wiru\$ do genomu Uczestniczącego-gospodarza, którego organizm broni się, pracując na pożywcze relacji Pojęciokształt-świat oswojony. Pierwszą reakcją jest więc rozpoznanie i opis tego, co widoczne. Wyłowienie rozpoznawalnego. Nazwanie liter, odszukanie pojęcia, określenie kształtu i koloru:

Na ścianach kwadraty białe i czarne, zapisane w cyfry lub pojedyncze litery. Jedna kartka jak gdyby wyjaśniająca treść zawiera następujący tekst:
„Samotność. Optimum. Niepewność. Zapomnienie. Wahanie. Pewność. Klepsydra.” Jest to jakieś posłanie, ale jakże trudno porozumieć się człowiekowi z człowiekiem!¹³⁶

Wiersze w tym miesięczniku [„Poezja” 1976 nr 6 – MK] złożone są w całości z krzyżyków i kropek, albo pytańników i wykrzykników¹³⁷.

Wrocławski poeta Stanisław Dróżdż prezentował kartki z napisem „Nie czytać”¹³⁸.

O wiele lepiej sprawdza się jednak strategia ptaka Dodo z Alicji w Krainie Czarów, który tłumaczy – pokazując. Dlatego też, o ile to tylko możliwe, Pojęciokształty zaczynają się uaktualniać w gazetach i czasopismach, wyróżniając się bezpośrednio na tle tekstu.

¹³⁵ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, op. cit., s. 421.

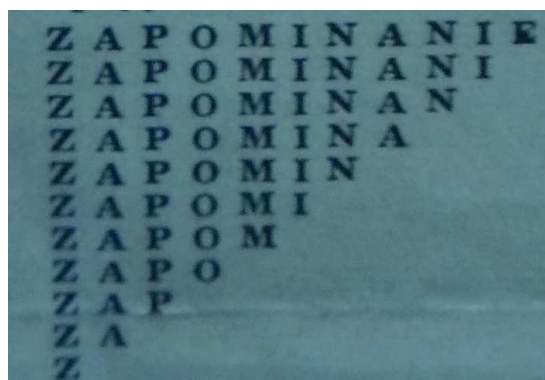
¹³⁶ A. Lechicka, op. cit., s. 14.

¹³⁷ J. Hajduga, *Czy to jest wiersz?* „Radar” 1976, nr 9, s. 33.

¹³⁸ A. B. Krupiński, *Sztuka albo nic*, „Student” 1971, nr 12, s. 11.

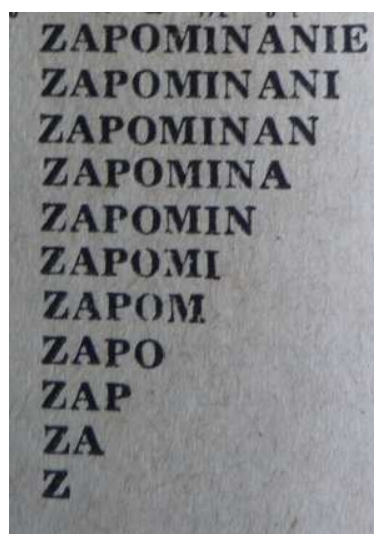
Na początku szczególnie uprzywilejowane jest właśnie /zapominanie/:

A w praktyce owa poezja konkretna wygląda tak¹³⁹:



Tym, którzy do Kłodzka nie pojadą, a rzecz ich interesuje, prezentujemy jeden z „pojęciokształtów” o zapominaniu¹⁴⁰.

Gdyby nasi czytelnicy zechcieli wesprzeć St. Dróżdża w jego twórczych poszukiwaniach przedrukujemy – dla przykładu – próbkę, jeden z „pojęciokształtów”¹⁴¹:



To tylko kilka wybranych przykładów z 1968 roku, z których dwa pokazują /zapominanie/ niepełne (pozbawione kropki). Podchwytany sposób prezentacji stał się właściwie normą, i wielu kolejnych komentatorów dołącza Pojęciokształty do swoich wypowiedzi. /Zapominanie/ porzuca więc swoją otoczkę z innego już materiału, i rozprzestrzenia się, pokazywane w kolejnych publikacjach. Są jeszcze katalogi z wystaw, w których Dróżdż prezentuje swoje treściowofomy w postaci zdjęć z wystawy lub w formie przedruku. Prezentowany poniżej przykład jest jedynym, w którym /zapominanie/ wyszło poza utrwalony kontekst czerni i bieli, i objawiło się w zieleni¹⁴².

¹³⁹ JOD, *Noty i notatki*, „Kamena” 1968, nr 9, s. 1. Obok kopia /zapominania/.

¹⁴⁰ T. Burzyński, *Konkretnie pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 4.

¹⁴¹ *Szukamy poetów... konkretnych*, „Tygodnik Kulturalny” 1968, nr 17, s. 10. Obok kopia /zapominania/.

¹⁴² S. Dróżdż, /zapominanie/, w: *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, Galeria odNOWA, Poznań 1969, b. s.

Dopóki w Pojęciokształtach nie zostanie dostrzeżony język, dopóty będą one traktowane jako szum: niezrozumiały, zakłócający, nieznosny, jak język barbarzyńców. Nie jest to łatwe zadanie, ze względu na wspomniany już brak zaplecza, który zmusza wielu do bezpośredniego wypowiedzenia słów: nie rozumiem. Przestrzeń została chwilowo oczyszczona ze słów cudzych. W 1968 roku Stanisław Chaciński w ankiecie dla magazynu „Kontrasty” pisał:

Jest jeszcze Stanisław Dróżdż, którego usiłowania są dla mnie co prawda nie bardzo zrozumiałe (...), ale dostrzegam w tym przypadku odosobnionym uczciwość, a nawet pewien rodzaj opryskliwej szczerości, a to już musi przecież przyciągać uwagę i budzić szacunek¹⁴³.

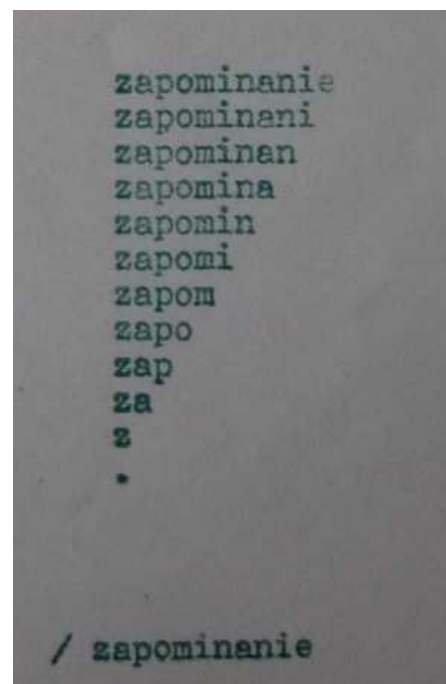
Oto inny przykład – wypowiedź Tadeusza Burzyńskiego:

Twórczość Dróżdża nie jest jedynym zjawiskiem artystycznym, które nie w pełni „przyswajam” [podkr. – MK]. Życie mnie nauczyło, że to żaden argument przeciwko. Nie mając zdecydowanego, jasnego stosunku do „Pojęciokształtów”, mam wyrobione zdanie na temat ich autora. Twórczość Dróżdża budzi we mnie szacunek¹⁴⁴.

Burzyński, podobnie zresztą jak Andrzej K. Waśkiewicz, bronił Dróżdża przed licznymi atakami ze strony kilku pierwszych komentatorów polskiej poezji konkretnej (linia obrony nie koncentruje się jednak na argumentach dotyczących twórczości, lecz odnosi się do osoby autora: znam, coś wiem; szanuję, nie tyle jeszcze za sam pomysł, ale za wytrwałość, trudną sytuację ‘bycia pierwszym’). W przypadku

Fot. 29 S. Dróżdż /zapominanie/

Katalog wystawy „Poezja strukturalna. Pojęciokształty”. Poznań, Galeria ODnowa, 1969 r.



¹⁴³ S. Chaciński, *O młodej literaturze ziem nadodrzańskich. Ankieta „Kontrastów”*, „Kontrasty” 1968, nr 6, s. 4.

¹⁴⁴ T. Burzyński, *Najłatwiej wzruszyć ramionami*, „Gazeta Robotnicza” 1971, nr 286, s. 4.

pierwszego zderzenia niejednokrotnie reakcją obronną organizmu był bowiem atak objawiający się gorączkową oceną i silną produkcją ironii (graniczącej z drwiną¹⁴⁵). W cytowanej już „Kamenie” tuż pod /zapominaniem/ umieszczono odezwę do artystów:

Kochani autorzy, nadsyłający utwory do „Kameny”, na miłość boską nie naśladowcie ob. Dróżdża, bo w redakcji zwariujemy ze szczęścia¹⁴⁶.

Póki co Pojęciokształty nie dokonują żadnej rewolucji. Trudno mówić nawet o drobnych zmianach. Zakłócają jedynie marginesy sztuk, robią ferment na zapleczach tak zwanej młodej awangardy, stają się doskonałą pożywką dla kilku krytyków, satyryków i felietonistów. Aktualizują się w różnych miejscach, we Wrocławiu, Kłodzku, Warszawie, Poznaniu, na stronach paru gazet, póki co raczej jako ciekawostka, niż zjawisko godne głębszej refleksji.

Tymczasem na łamach „Agory” ukazał się komentarz Eugeniusza Żabskiego, któremu Pojęciokształty, jak sam stwierdził, odpowiadają bardziej niż estetyka, ze względu na kryterium oceny różne od indywidualnego gustu odbiorców. Odkrywa się więc nowy mechanizm działania wiruśa – **mimikra**, oznaczająca upodabnianie się sekwencji białek otoczkowych pa\$ozyta do fragmentów cząstek gospodarza, odpowiedzialnych za identyfikację obiektu jako swojego lub obcego (rozpoznawalnego lub nowego). Jeśli fragmenty podobieństwa są zbyt krótkie, i sprowadzają się tylko do identyfikacji samej otoczki, zwłok, inskrypcji: kształtu, koloru planszy i liter, wówczas nastąpi próba zwalczenia wiruśa. Inne odcinki sekwencji, stanowiące o rozpoznaniu elementów na poziomie funkcji, kryterium

¹⁴⁵ Na ostre reakcje krytyków zwrócił uwagę między innymi Bogusław Sławomir Kunda, pisząc: „Wydaje się, że postawa totalnej negacji czy drwiny, z jaką spotyka się to zjawisko, jest wynikiem pewnej historycznej prawidłowości, niemniej jednak nie jest to postawa uzasadniona”. I dalej: „Jej wyrazem [drwiny – MK] były „dowcipne” echa w naszej prasie kulturalnej, z jakimi spotykała się działalność „konkretystyczna” Stanisława Dróżdża”. B. S. Kunda, *Poezja konkretna – sztuka czy szarlataneria?* „Poezja” 1970, nr 6, s. 96-97. Reakcji odrzucenia na równi z opisywanym przez siebie Pojęciokształtem doznał również inny, cytowany już wcześniej komentator, Tadeusz Burzyński: „Napisałem o tym [o /zapominaniu/ - MK] kilka zdań w „Odrze”, która umieściła je wraz z reprodukcją tego „pojęciokształtu”. Co to się działo! Połowa tygodników literackich ze śmiechu się związała. Czyżbym aż taką gafę strzelił?” [T. Burzyński] T. Buski, *W głąb języka...*, op. cit.

¹⁴⁶ JOD, op. cit.

oceny, wyznaczników czy umiejscowienia w szerszej tradycji, mogą doprowadzić do upodobnienia się Pojęciokształtu do owych fragmentów, rozpoznania ich jako swoich i, w związku z tym, do autotolerancji w organizmie Uczestniczącego.

Żabski nie postrzegał więc Pojęciokształtów jako pa\$ozytów, widzieli to natomiast obserwatorzy z zewnątrz, których organizm nie tolerował jeszcze nowego tworu. Pojęcie mimikry pokazuje jednak istotny charakter owej pa\$ozytniczej relacji. Pojęciokształt nie wnosi na tym poziomie żadnego materiału informacyjnego. Wydobywa jedynie pewne nieprzypadkowe fragmenty, szczególnie bliskie Uczestniczącemu i do nich się dopasowuje, 'licząc na to', że nie zostaną zaatakowane przez gospodarza. Upodobnienie przychodzi pa\$ozytowi bez problemu. Przypomnijmy, jest przecież jokerem, białym domino, niewiadomą, z łatwością przybierającą kolejne maski. Żabski odkrywał więc w sobie na nowo bliskość zagadnień związanych z paradoksami, z pożądaną bliskością nauki i sztuki; tęsknotę za obiektywizmem rozumianym jako wyjście poza upodobania twórcy i indywidualne oceny odbiorców. Jest to jego własny 'naparstek', schowany w kieszeni i wydobyty na nowo w wyniku ataku Pojęciokształtów-pa\$ozytów. Treścioformy natychmiast dopasowują się do tej linii, spójrzmy co się dzieje w organizmie gospodarza:

Pojęciokształty, zarysowującym się wokół nich polem interpretacyjnym, żywo **przypominają** [podkr. – MK] paradoksy np. Zenona z Elei, czy Euklidesa, których „rozwiązywanie” doprowadziło m. in. do powstania rachunku różniczkowego i całkowego, aksjomatycznej teorii mnogości itp. Nadaje się im taki podtekst, gdyż podobnie jak owe paradoksy, próbują uchwycić rzeczywistość i opisać ją precyzującym się w nich językiem, dając początek poezji naszej epoki (...) ¹⁴⁷.

Rachunek różniczkowy i całkowity, teoria mnogości, poezja naszej epoki – takie określenia mają służyć jako dodatkowy, nobilitujący pancerz ochronny dla organizmu interpretatora, a tym samym dla wiru\$u. Zjawisko mimikry sprawia bowiem, że oba organizmy wydają się jednym i tym samym. Relacja jest jednak

¹⁴⁷ E. Żabski, *Poezja a nauka*, w: S. Drózdź, *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, op. cit., b. s. Zob. również: E. Żabski, *Poezja a nauka*, „Agora” 1969, nr 25.

bardziej złożona. Uczestniczący stał się pożywką dla trzech Pojęciokształtów (*/trwanie/*, */między/*, */optimum/*). Ich działanie, jako pa\$ozytów, jest dwukierunkowe. Z jednej strony, pozbawione już swojej otoczki, mogą przetrwać w organizmie gospodarza, który daje im tym samym możliwość transportu z zamkniętej i ograniczonej czasowo przestrzeni galerii ku ponownemu zaistnieniu na łamach „Agory” i w katalogu wystawy. W ten sposób następuje rozmnażanie wiru\$. Drugi aspekt to zakłócenie relacji Uczestniczący-świat oswojony. Żabski dostrzegł w nich język. Łączy świat sztuki i nauki w formie paradoksów i uniwersalności o charakterze matematycznym. Nie pozostaje jednak milczącym. Sam jest przecież Uczestniczącym-pa\$ozytem, którego nazwisko od teraz będzie już towarzyszyć Pojęciokształtom – tekst „Poezja a nauka” został opublikowany po raz trzeci w monografii Drózdza „początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967- 2007”, wydanej w 2009 roku. Fragment ten pokazuje więc niezwykle istotną stronę działania Pojęciokształtów-wiru\$, które są jak lustro odbijające obraz swojego gospodarza, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części rozdziału.

W owym zespole, na które składa się część Pojęciokształtu odpowiedzialna za zdolność do mimikry oraz wybrany, naśladowany fragment relacji Uczestniczącego do jego świata oswojonego, widoczna jest już postawa gospodarza względem ciała obcego oraz wyłaniający się stosunek emocjonalno-wartościujący. Powoli zaczyna zmieniać się również pożywka, przestrzeń, która jeszcze do niedawna (dosłownie na moment) była oczyszczona ze słów cudzych. Ktoś niedowidział, ktoś nie zrozumiał. Czyjeś przeciwności zareagowały, czyjeś nie rozpoznały obcego. Ktoś wreszcie przeszedł obojętnie, naturalnie uodporniony na tego typu ‘organizmy’. Czegoś ważnego uczy nas również Bachtin. Każde odniesienie, każda reakcja zrasta się już z przedmiotem (z organizmem). Pojęciokształt może się przemieszczać tylko ze swoim gospodarzem. Stają się nierozłączni, nawet jeśli pa\$ozyt znajduje się jeszcze w stanie uśpienia; nawet gdy przeciwności zaciekle atakują jego strukturę. Każdy z tych stosunków, w całej swej różnorodności i złożoności stanowi teraz nowe odniesienie. Nie ma znaczenia, czy imię poszczególnych gospodarzy przetrwa w dalszych aktualizacjach. Tworząca się

się jest niezwykle rozbudowana. Słyszeć w niej poszczególne głosy, nawet gdy nie są już nośnikami poszczególnych jednostek. Oto niekończący się dialog.

Po publikacji tekstu Eugeniusza Żabskiego natychmiast zauważane są kolejne drobne zmiany. Pojęciokształty znalazły gospodarza, do którego się upodobiły, i z którym zaczęły wędrować. Na scenie wydarzeń pojawia się więc nowe słowo cudze. W tym punkcie relacja ponownie rozchodzi się w dwóch różnych kierunkach.

Po pierwsze Pojęciokształt-pa\$żyty aplikowany jest w swej wzbogaconej formie, wraz ze słowem gospodarza. Mimikra: nie wiru\$u upodabnia się do nici Uczestniczącego, odtąd wędrują już razem). Co ciekawe, słowo to traktowane jest w dalszej recepcji albo jako rodzaj lekarstwa, albo jako jeszcze bardziej agresywny pa\$żyty, podawany w podwojonej dawce. Widać to zresztą w bezpośrednich, tekstowych reakcjach organizmów kolejnych zainfekowanych Uczestniczących.

Antidotum

Leczenie wiru\$ów, o ile w ogóle możliwe, jest z pewnością zadaniem niezwykle trudnym. Zakażony organizm broni się przed ciałem obcym, nie wie jeszcze, czego może się spodziewać w wyniku takiej ingerencji. Podobne lęki wyraził bezpośrednio zarówno Andrzej K. Waśkiewicz, jak również, w felietonowym stylu, Antoni Słonimski. Pierwszy z nich obawiał się inwazji „dziesiątków małych konkretystów, którzy zaczną powielać, ściągać, powtarzać...”¹⁴⁸. Obawy te, po upływie pięćdziesięciu lat, okazały się jednak nieuzasadnione. Trudno mówić o „dziesiątkach małych konkretystów” we współczesnej sztuce polskiej. Poszukiwania nowych form poszły w nieco innym kierunku (jednym z przykładów jest chociażby liberatura, hipertekst czy poezja cybernetyczna), przybywało raczej komentatorów niż epigonów. Druga obawa dotyczyła samego działania poezji konkretnej. Poniżej znajduje się fragment felietonu Słonimskiego:

¹⁴⁸ „Choć cenię poszukiwania Dróżdża, nie przestaje mnie niepokoić wizja dziesiątków małych konkretystów, którzy zaczną powielać, ściągać, powtarzać...” [A. K. Waśkiewicz] akw, *Polska poezja konkretna? „Twórczość”* 1969, nr 7, s. 185.

Szkodliwość „poezji konkretnej” ma jeden jeszcze aspekt nie błahy. Nie godzi w lichą poezję konwencjonalną, ale ośmiesza literaturę, i daje łatwą broń kołtuństwu zwalczającemu autentyczne próby nowej poezji trudnej¹⁴⁹.

Słonimski przyjął świadomą postawę wobec poezji konkretnej, przyznając bezpośrednio: „Tak jest. Denuncjuję”¹⁵⁰. Zjawisko „niedoinformowania” jest silnie odczuwalnym brakiem antidotum. Stan ten odbierany był jako poczucie zagrożenia (ośmieszenie to silna broń, ale obosieczna: albo poezja konkretna ośmieszy nas, albo my ją ośmieszymy). Przestrzeń przecież dopiero powoli zapełnia się kolejnymi pa\$ozytami, gospodarzami, słowami cudzymi. Jeszcze niewiele wiadomo, jeszcze niczego nie można weryfikować. Warto przytoczyć w tym kontekście wypowiedź Andrzeja K. Krupińskiego, zwracającego uwagę na krążące nad głowami widmo nowej poezji:

Enigmatyczność najnowszych koncepcji artystycznych, brak wyczerpującej na ich temat informacji powoduje, że „niewtajemniczeni” stają wobec nich bezradni, kwitując kolejne manifestacje znaczącym stuknięciem w czoło, lub – co gorsza – mijają je obojętnie¹⁵¹.

Powróćmy zatem do kwestii antidotum. Obok słowa Żabskiego mamy do dyspozycji również słowo Autora, publikowane zarówno w formie komentarza w „Odrze”, jak również towarzyszące omawianemu tekstowi w katalogu z 1969 roku. Oba te przeciwcięża zostały wykorzystane między innymi przez Waśkiewicza w artykule zatytułowanym „Polska poezja konkretna?”, i opublikowanym jeszcze w 1969 roku. Autor powołał się przede wszystkim na międzynarodową antologię poezji konkretnej, opracowaną przez Josefa Hiršala i Buhumilę Grögerową

¹⁴⁹ Komentarz Słonimskiego odnosi się przede wszystkim do tekstów zamieszczonych w numerze „Poezji”, poświęconym w całości poezji konkretnej (1976, nr 6). Zjawisko jest mało znane. Słonimski myli w swoim komentarzu Fryderyka Chopina z awangardowym poetą i muzykiem, Henri Chopinem, zwracając uwagę na rzekomy błąd imienia w artykule Józefa Bujnowskiego *Główne cechy poezji wokalne: charakterystyka ogólna*. A. Słonimski, *Poezja „konkretna”*, „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 29, s. 1.

¹⁵⁰ Tamże.

¹⁵¹ A. K. Krupiński, *Sztuka albo nic*, op. cit., s. 11.

„Experimentální poezie”, tę samą, która pozwoliła Dróždźowi zaliczyć swoje treściowformy do awangardowego gatunku. Następnie Waśkiewicz stał się przedłużeniem, a więc nosicielem nie tylko Pojęciokształtów, lecz również słów Dróždźa i Żabskiego. W swoim tekście obszernie cytuje obu komentatorów („pisze Dróždź...”, „Żabski pisze...”), dotkniętych już procesem mimikry, oraz konfrontuje je z przedrukowanymi Pojęciokształtami. Ciekawe jest jednak to, że w tekście pokazane treściowformy nie do końca odpowiadają wypowiedziom. Z interpretacji Żabskiego pozostaje jedynie /*optimum*/, poza tym w roli próbek występują /*zapominanie*/, /*antynomie*/ i /*przeznaczenie*/, o których Żabski w swoim tekście nie wspominał. Waśkiewicz odsłonił również swoją mimikrę, swój ‘naparstek’:

(...) wystarczy porównać niektóre „pojęciokształty” Dróždźa z „typogramami” Havela, by **podobieństwo** [podkr. – MK] realizacji – przy różnicy założeń! – uwidoczniło się jasno¹⁵².

Rozpoczyna się poszukiwanie zaplecza słów cudzych w kontekście tradycji artystycznej, infekujące przestrzeń odbioru coraz głębszymi analizami szerszego zjawiska, jakim jest poezja konkretna.

...

Zanim jednak pokażemy tę linię obrony, powrócimy jeszcze do pa\$ożyta podanego w podwójnej, zintensyfikowanej dawce. Jest to druga odnoga reakcji na tekst Żabskiego. Podłączenie myśli angażującej w interpretacji problem matematyczności i naukowości Pojęciokształtów niemalże natychmiast, bo jeszcze w 1969 roku, tuż po publikacji w „Agorze” tekstu „Poezja a nauka”, uaktywnił obronne reakcje innego Uczestniczącego, Wojciecha Roszewskiego. Ukrywający się pod pseudonimem Adwersarz, absolwent Wydziału Filozofii i student Wydziału Matematyki, Fizyki i Chemii na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu¹⁵³, rozpoczął swój felieton nie od Pojęciokształtów, lecz właśnie od paradoksów, na

¹⁵² [A. K. Waśkiewicz] akw, *Polska poezja...*, op. cit., s. 184.

¹⁵³ Wspomina o Roszewskim Józef Robakowski w rozmowie z Ewą Gorządek, Z Józefem Robakowskim, kuratorem wystawy Brzuch Atlasa, rozmawia Ewa Gorządek, [on-line] <http://www.atlassztuki.pl/pdf/brzuch3.pdf> [data dostępu: 11. 03. 2013], s. 3.

których zbudował swoją interpretację Żabski. Następnie pokazał próbkę /*samotności*/, i na jej podstawie, ironizując, zbudował 'miłość' oraz 'zdradę'¹⁵⁴:

111111111111	222222222222	333333333333
111111111111	222222222222	333333333333
111111111111	222222222222	333333333333
111111111111	222222222222	333333333333
111111111111	222222222222	333333333333
111111111111	222222222222	333333333333

Wydaje się jednak, że same Pojęciokształty dyskretnie usunęły się już w cień, reakcja obronna Adwersarza uderza bowiem nie w treścioformy, lecz w ich nosiciela, który stał się jedynie przedłużeniem wiru\$. Obszernie przywoływane są słowa Żabskiego wraz z ironicznym komentarzem, nie tyle jednak ad rem, co raczej ad hominem:

Ryzykując nieco stwierdzić można, że pan Eugeniusz Żabski jest ni mniej ni więcej, tylko potępieńcem;

Poeci niejeden kawał wyrządzili światu i niejeden pewnie jeszcze wyrządzą. Poza tym poetów nie można tępić, można natomiast tępić panów Żabskich. Nie zarzucając im bynajmniej, że się na niczym nie znają, lecz zarzucając im, że są naiwni i dziecinni;

Pana Żabskiego doprawdy należałoby wystrzelić w Kosmos i skazać na wieczne krążenie po orbicie okołosłonecznej¹⁵⁵.

Przykładowe zdania są oczywiście fragmentem dłuższej wypowiedzi, odnoszą się jednak bezpośrednio do cytowanych i wybranych fragmentów z tekstu „Poezja a nauka” Żabskiego. Przedmiotem pośredniej dyskusji nie są więc same Pojęciokształty, lecz wspólne terytorium obu Uczestniczących – słowo matematyka (każdy z nich rozumie je po swojemu i jest w jakiś sposób z nim związany, to ono uaktywnia system obronny obu komentatorów). Słowo to stało się zresztą punktem spornym również w przypadku tytułu, nadanego przez Dróżdża jednemu ze swoich Pojęciokształtów.

¹⁵⁴ [W. Roszewski] Adwersarz, *Nie ma łysych*, „Fakty i Myśli” 1969, nr 25, s. 12.

¹⁵⁵ Tamże.

Adwersarz zarzucił poecie, iż jego „świadomość matematyczna (...) oscyluje li tylko wokół pojęcia liczb naturalnych oraz takich działań jak mnożenie, dzielenie, dodawanie i odejmowanie włączając w to relację równości”¹⁵⁶. Czterdzieści lat później, w rozmowie z Dawidek Gryglicką, Dróżdż przyznał:

Inna moja praca, *Język i Matematyka*, (...) powinna się nazywać inaczej. Po latach zdałem sobie sprawę, że powinna ona nosić tytuł *Język i Arytmetyka*¹⁵⁷.

Gdzieś w tle tej decyzji brzmiał być może głos Adwersarza sprzed lat. Z drugiej strony podany przez niego argument nie wydaje się całkowicie uzasadniony. To samo mógłby powiedzieć w stosunku do drugiej części, jaką jest */język/*. Czy i on sprowadza się jedynie do liter alfabetu (i to nie wszystkich!), trzykropka, dwukropka, kropki, przecinka, średnika, myślnika itd.? Wydaje się raczej, że Pojęciokształt z 1968 roku pokazuje jedynie pewne zapożyczenia, rodzaj budulca nici DNA, z których konstruowany będzie ten świat. Są tu ponadto pozorne kształty, tło i kolor czcionki, cały materiał życiowy powłoki, otoczki, memento. Nadany tytuł pokazuje jednak głębsze wykorzystanie zarówno języka (na poziomie rozpoznawalnym – zagadnień takich jak chociażby system, semantyka, składnia, wypowiedź, kontekst itd.), jak również matematyki (geometria, kombinatoryka, logika czy rachunek prawdopodobieństwa). Świat poezji konkretnej Dróżdża jest właśnie językowo-matematyczny, nie tylko na płaszczyźnie konstrukcyjnej, lecz również interpretacyjnej. Warto pozostać przy nadanym przez Dróżdża pierwotnym tytule.

¹⁵⁶ Tamże.

¹⁵⁷ *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 91.

konkretnej „Experimentální poezie”. Adwersarz w odpowiedzi odrzucił podane zaplecze, jako niewystarczające do uznania Pojęciokształtów, i bronił swojego felietonowego stylu¹⁶⁰.

Trzy miesiące później powrócił raz jeszcze do poezji konkretnej Dróżdża, ale był to znów przytyk skierowany bardziej w stronę autora, niż jego twórczości (choć Pojęciokształty nazwane zostały „dziwolągami”):

Jeden z bohaterów moich felietonów, poeta konkretny, twórca tzw. pojęciokształtów, Stanisław Dróżdż z Wrocławia ogłosił w trakcie obrad subskrypcję na prywatną publikację swoich utworów. Po 50 zł od łebka! Nie zapłacić nie wypadało, płacąc można się było narazić na niekonsekwencję. Wybrnąłem z tego płacąc i składając następujące oświadczenie wewnętrzne (...) ¹⁶¹

Być może do tej wypowiedzi nawiązał ponad rok później Burzyński, dementując opisaną sytuację:

Przeczytałem kiedyś w poważnym piśmie poważny artykuł z niepoważnymi uwagami na temat tego, że Dróżdż ogłosił w kręgu znajomych „subskrypcję” na wydanie własnym kosztem swego tomiku. O ile mi wiadomo, taka idea była, ale rzecz upadła (...). Fakt ten wydaje mi się bardziej przykry niż „zabawny”. Bo coś tu jest nie tak, gdy kogoś zaprasza się do dziesięciu wystaw (...), a nie ma się ochoty zaryzykować nietypowy tomik¹⁶².

Dyskusja toczy się więc w początkowych latach raczej w bezpiecznej odległości od Pojęciokształtów. Nie ma jeszcze miary ich wartości. Ani antologia, ani liczba wystaw i nagród czy potencjalny nietypowy tomik nie są gwarantem sukcesu. Głosy ataku i obrony rozkładają się równomiernie. Negatywnie wypowiadają się na temat zjawiska poezji konkretnej zarówno wspomniany już Antoni Słonimski, jak również Stanisław Grochowiak¹⁶³. Trudno brać więc na barki obronę nowego na

¹⁶⁰ [W. Roszewski] Adwersarz, *Huzia na Juliana Sorela!*, „Fakty i Myśli” 1970, nr 6, s. 11.

¹⁶¹ Tenże, *Mewa na koniu*, „Fakty i Myśli” 1970, nr 11, s. 12.

¹⁶² [T. Burzyński] T. Buski, *Najłatwiej wzruszyć ramionami*, op. cit., s. 4.

¹⁶³ Zob. S. Grochowiak, *Słowo do neoromantyków*, „Kultura” 1972, nr 6, s. 3.

gruncie polskim zjawiska, które dodatkowo znajduje się na marginesach zarówno literatury, jak i plastyki.

Reakcja Adwersarza nie była zjawiskiem odosobnionym. Także rok po ukazaniu się tekstu Żabskiego, głos zabrał inny polski poeta, Marian Piechal. Zakładając, że słowo jest warunkiem sine qua non poezji, odrzucił Pojęciokształty, nadając im miano „**antypoezji**”: „skoro zrezygnowało się ze słowa jako podstawowego elementu poezji, to zdawałoby się, że już dalej w procederze antypoezji posunąć się nie można”¹⁶⁴. Zwrócił uwagę na tradycję dadaizmu, futuryzmu i letryzmu, jako tych, które można określić mianem „embrionu antypoezji”, nie bez komentarza pozostawiając również twórczość Wilemira Chlebnikowa, Stanisława Młodożeńca, Jana Nepomucena Millera i, oczywiście, Stanisława Dróżdża. Piechal, cytując /*samotność*/, podzielił się swoją spotęgowaną na potrzeby artykułu reakcją. W pierwszej części, stosując zresztą identyczne argumenty, jakich Roszewski użył rok wcześniej w artykule „Nie ma łysych”, zaatakował komentatora Pojęciokształtów, Żabskiego:

Utwór ten – ha! Cóż, trudno, trzeba się przyznać – wstrząsnął mną! Zwłaszcza po przeczytaniu poprzedzającego ten utwór komentarza Eugeniusza Żabskiego. (...) Tak, Eugeniusz Żabski ma rację. Tylko dlaczego ustawienie bloku cyfr w postaci kilku szeregów jedynek nazywa on „matematyką”? Przecież matematyka to kombinacja i działanie wielu znaków i cyfr. Mam więc wątpliwości, czy aby na pewno zna się on na matematyce¹⁶⁵.

W drugiej części artykułu, ponownie powielając argumenty i zabiegi Adwersarza, zaczął „pracować” na tkance tego samego Pojęciokształtu, uderzając w jego warstwę powierzchniową:

To (...) wbrew psychologii. Samotność przecież to dojmujące poczucie braku kontaktu z innymi, redukcja ilości do minimum. Zamiast więc tych

¹⁶⁴ M. Piechal, *Poezja pozasłowna*, „Poezja” 1970, nr 4, s. 59.

¹⁶⁵ Tamże.

91 jedynek powinna być w utworze tylko jedna cyfra, właśnie ta pojedyncza jedynka, ot tak:

1
(samotność)¹⁶⁶

Piechal zmienił nie tylko kształt Pojęciokształtu, lecz również imię poety, nazywając go Tadeuszem¹⁶⁷.

W odpowiedzi na cytowany powyżej głos, odezwał inny krytyk. Tym razem do szeregu „uaktywnionych” dołączył Tadeusz Nyczek. Opowiadając się, mimo wszystko, za poezją słowną, i przeciw poetom „Dróżdzo-podobnym”¹⁶⁸, nie przyjął jednak formy, w jakiej odkrył swoją reakcję Piechal. Kategorią, wokół której Nyczek zbudował swój komentarz, było **wzruszenie**, rozumiane jako siła zdolna do zmiany aktualnego stanu pewnej rzeczywistości, niesprowadzalnego jedynie do reakcji sentymentalnej. Nie bez powodu skierował więc swoją uwagę na zacytowany powyżej pierwszy fragment komentarza Piechali. Nyczek, nawiązując do szeregu znaków (1111111), pokazał wiele możliwych odczuć, od skurczu gardła przez obojętność, do oburzenia, zwracając jednak uwagę na coś, w swoim odczuciu, istotniejszego:

Powtarzam: nie wiem, które z tych odczuć będzie „prawdziwym” wzruszeniem. Sądzę jednak, że największym wrogiem wzruszenia nie jest złość i naturalny odruch sprzeciwu. Większym jest lekceważenie i ośmieszenie; to odnosi się zarówno do autorów jak i czytelników¹⁶⁹.

Jest to powrót do felietonu Słonimskiego, do obosiecznej broni, jaką może być ośmieszenie. Reakcja krytyków stała się źródłem pytań o miejsce dla tak uprawianej poezji. Objawienie się Pojęciokształtów w przestrzeni galerii uruchomiło różne

¹⁶⁶ Tamże, s. 59-60.

¹⁶⁷ Oto fragment artykułu: „W n-rze 25 „Agory”, sympatycznego i o wysokich na ogół ambicjach intelektualnych miesięcznika kulturalno-literackiego studentów wrocławskich, Tadeusz Dróżdż zamieścił kilka utworów pisanych metodą samych znaków interpunkcyjnych, pojedynczych liter i cyfr”. Tamże, s. 59.

¹⁶⁸ T. Nyczek, *Śladem wzruszenia*, „Poezja” 1971, nr 3, s. 25.

¹⁶⁹ Tamże.

obszary zainteresowań, od nauki (matematyki) przez poezję aż do szeroko rozumianej sztuki (ze szczególnym uwzględnieniem sztuki awangardowej). Poszczególne nici, powiedzielibyśmy: białka tego pa\$ozyta, atakowały kolejne 'miejsca wrażliwe', wymuszając odpowiednią reakcję: bycie za, bycie przeciw, bycie obojętnym. Nie uszło to uwadze innych komentatorów, dla których pożywką stały się publikowane w czasopismach felietony, recenzje czy wstępne omówienia.

Antoni Dzieduszycki, historyk sztuki, zarzucał krytykom ich przychyłność kierowaną wyłącznie w stronę „epigonów” i „czcigodnych emerytów”¹⁷⁰:

Brak więc nam krytyki bezpośrednio zaangażowanej w nowe zjawiska artystyczne, zdolnej podjąć, wraz z twórcami, ryzyko przeprowadzenia eksperymentów i odważnego głoszenia ich wyników¹⁷¹.

Zarzucana *a priori* wtórność polskiej awangardy wobec „Zachodu” była, zdaniem historyka, efektem „dziwnego koktajlu prowincjonalnej niewiary we własne siły i zaściankowych kompleksów, snobizmu i lekceważenia autentycznych wartości”¹⁷². Komentarz odnosił się nie tylko do poezji konkretnej, lecz do wszystkich zjawisk lat sześćdziesiątych, wchodzących w skład ciągu nowatorskich wydarzeń w sztuce, odrzucanych przez krytyków. Nawet jeśli w przypadku poezji konkretnej ruch międzynarodowy działał wcześniej, zanim Dróżdż przygotował swój pierwszy Pojęciokształt, nie świadczy to przecież o wtórności działań sławkowsko-wrocławskiego poety. Co więcej, działania te nie stały się nagle popularne wśród innych artystów, skoro Jerzy Kwiatkowski rok później dziwił się niemal zupełnemu brakowi poezji konkretnej w Polsce (wspominając jedynie twórczość Dróżdża i Mariana Grześczaka)¹⁷³.

Na uwagę zasługuje również zwrot Stefanii Skwarczyńskiej do teoretyków literatury o „miejscu w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych”¹⁷⁴. Dotychczasowy brak poważnego

¹⁷⁰ A. Dzieduszycki, *Sztuka w procesie samozniszczenia*, „Odra” 1971, nr 2, s. 40.

¹⁷¹ Tamże.

¹⁷² Tamże.

¹⁷³ J. Kwiatkowski, *Felieton poetycki*, „Twórczość” 1972, nr 10.

¹⁷⁴ S. Skwarczyńska, *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych*, w: *też*, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa: PAX, 1975.

zainteresowania był, zdaniem badaczki, przejawem cennej ostrożności, ale już same postulaty tzw. „poezji nowej” (w tym opozycja w stosunku do poezji tradycyjnej i określanie siebie jako poezji) są wystarczające, by do grona filozofów, estetyków i kulturoznawców dołączyli również teoretycy literatury. Z drugiej strony przenoszenie tej twórczości na margines sztuk¹⁷⁵ może zagrażać nauce o literaturze, zmieniając ją w archeologię literacką. Brak płynności metodologii i otwartości na nowe zjawiska ze strony literaturoznawstwa nie zahamuje przecież rozwoju sztuk, okupujących zarówno centrum, jak również interesujące pogranicza.

Analizując zatem felietonowo-recenzyjny styl silnych reakcji obronnych, zwróćmy uwagę na myśl Serresa: tłumimy i odpychamy przede wszystkim to, co nas niepokoi [S, s. 77]. Jeśli coś zaczyna pa\$żytować znany nam i rozpoznawalny świat, dodatkowo w sposób trudny do zidentyfikowania, naturalnym odruchem bywa odrzucenie, owa tak zwana cenna w naukach ostrożność, o której wspomniała Skwarczyńska. Nie bez powodu pytał również Burzyński, w odniesieniu do pierwszych reakcji na Pojęciokształty: „czyżbym aż taką gafę strzelił [poświęcając im swoją uwagę – MK]?”¹⁷⁶ Słowa cudze przeciw słowom własnym. Liczyły się więc nazwiska: kto za, kto przeciw, kto się wstrzymał.

Rodzaj ucieczki od pa\$żyta nie zdołał jednak oczyścić przestrzeni. Wyłania się tutaj kolejny, niezwykle ważny element strategii działania wiru\$a. Gdziekolwiek pojawi się on w swojej widzialnej postaci, jako inskrypcja, bez względu na to, czy będzie to kolejna wystawa, katalog, zaproszenie, felieton, recenzja, komentarz, definicja czy artykuł naukowy, tam zacznie się przepisywanie jego zawartości na organizm gospodarza. Pojęciokształt może być cytowany, przedrukowany, opatrzony tonem emocjonalno-wartościującym (za/przeciw/wstrzymał się), zawsze jednak jawi się jako memento: im więcej odsłon, tym większe prawdopodobieństwo oswojenia z ‘nowym’.

¹⁷⁵ Przypomnijmy chociażby fragment artykułu Jerzego Kwiatkowskiego: „Zapewne poezja konkretna pozostać zawsze musi na marginesie właściwego rozwoju sztuki poetyckiej. Nie może być niczym więcej, jak nurtem bocznym, dopływem”. J. Kwiatkowski, op. cit., s. 134.

¹⁷⁶ [T. Burzyński] T. Buski, *W głąb języka...*, op. cit.

Na początku najczęściej przywoływane było /zapominanie/. Jeśli ktoś zetknął się z nim po raz kolejny w katalogu czy czasopiśmie, nie tylko bardzo łatwo go zapamiętywał¹⁷⁷ (!), lecz zaczynał się do niego przyzwyczajać, powoli uodparniać na jego zewnętrzny, nietypowy wygląd. Innymi słowy, „dziwolaży” wraz z kolejnymi objawieniami, przestawały budzić zdziwienie. Ich siłą jest uniezależnienie się od rozmiaru. Przeznaczone na wystawę, równie łatwo mieszczą się na ścianie ogromnego budynku, jak również w katalogu czy nawet w tak drobnych rubrykach, jak przywoływane już wcześniej „Noty i notki”, zajmujące zaledwie niewielką część gazetowej strony¹⁷⁸. Poniżej pokazane zostały dwa różne przestrzenie okupowane przez Pojęciokształt /mikro-makro/.

Fot. 32 S. Dróżdż /mikro-makro/¹⁷⁹,
Fasada domu w Hünfeld.



Fot. 31 S. Dróżdż /mikro-makro/
Strona czasopisma „Meble”.



¹⁷⁷ Kilka razy zobaczone /zapominanie/ nie zostanie zapomniane, może być potem z łatwością przywoływane w pamięci, dzięki swej prostej, spójnej i pomysłowej konstrukcji.

¹⁷⁸ Mowa o Pojęciokształtach nierozbudowanych jeszcze do rozmiaru kilkudziesięciu plansz. Znaczna ich część nadaje się jednak do „przedruku” w całości, w zasadzie bez względu na rozmiary dostępnego miejsca.

¹⁷⁹ Na zdjęciu realizacja pracy z 1971 roku na fasadzie domu w Hünfeld, w ramach projektu Gerarda Jürgena Bluma-Kwiatkowskiego „Das offene Buch/Otwarta książka”.

Wspomniany niepokój nie zawsze był uświadomiony. Tak agresywna treśćioforma (w rozumieniu możliwości ekspansji) może doprowadzić zarówno do epidemii, jak również może sprawić, że wzrośnie nasza (badaczy, odbiorców) adaptacja do tego, co objawiło się jako nowe. Przypomnijmy, pa\$ożyt-Pojęciokształt zawsze pracuje na słowniku gospodarza, podłączając się do jego relacji ze światem oswojonym. Doprowadza tym samym albo do zagrożenia rozbicia słownika, albo wzbogaca go, uodparniając Uczestniczącego [S, s. 194].

Powracamy tym samym do poszukiwania antidotum. Drugą zaobserwowaną reakcją był przegląd dotychczasowej tradycji artystycznej, zarówno na gruncie sztuki słowa, jak również plastyki. Najszerze łączenie dotyczyło obszaru szeroko rozumianej awangardy. Nikt nie kwestionował, że mamy do czynienia ze zjawiskiem awangardowym. Pozycja jokera, białego domino, po raz kolejny pozwalała na dopasowywanie pewnych nurtów i tradycji, znanych komentatorom. Mechanizm pozostaje bez zmian: siła reakcji obronnej zależy od stopnia rozpoznania pa\$ożyta jako obcego ciała. Jeśli kontakt z Pojęciokształtem budzi pewne skojarzenia, służą one jako naturalna tarcza ochronna Uczestniczącego, i sprawiają, że niepokój jest znacznie mniejszy. Byłby to więc rodzaj stosowanych słów cudzych, przeciwnie neutralizujących zagrażający charakter nowej konstrukcji z pogranicza. Było to widoczne już w jednej z pierwszych opublikowanych reakcji. Oto fragment komentarza Ludwińskiego z 1968 roku:

Słowo przedstawione przy pomocy najprostszych znaków graficznych. Tak jakby poeta zaczynał wszystko od nowa (...). Może się tu komuś **przypomnieć** [podkr. – MK] Piet Mondrian, który odarłszy swą sztukę z całej iluzji przedmiotowej, doprowadził ją do prostych podziałów pionowych i poziomych. Mogą się przypomnieć także dadaści, którzy wystawiali przedmioty gotowe, zamiast wykonanych własnoręcznie¹⁸⁰.

Nie chodziło więc o dokładną analizę wpływów i znaczenia tradycji dla tej poezji konkretnej, lecz raczej o system skojarzeń, pokazujących, że zjawisko nie

¹⁸⁰ J. Ludwiński, *Konkret i „baba w babie”*, op. cit., s. 74.

pojawiło się znikąd i że nie jest tylko rodzajem żartu czy próbą ośmieszenia poetów, krytyków, badaczy, czytelników.

Zetknięcie z czymś, co wzbudzać może skrajne emocje, od życzliwego zainteresowania do odrzucenia, sprawia że pierwszym wrażeniem jest doznanie pustki. Umysł sięga jednak do zaplecza tekstowego, do swego doświadczenia lekturowego, by wydobyć z niego najlepszy z możliwych kluczy. Wszystko po to, by pozbyć się drażniącego uczucia niezrozumienia i obcości agresywnego wirusa. Interpretator odsłania jednocześnie swoje powinowactwo. Wybierając z szeregu doświadczeń tekstowych, skłania się jednak ku temu, które wyda mu się najbardziej odpowiednie, po to, by następnie uzasadniać swój wybór i przekonywać siebie oraz innych, że znalazł najlepsze rozwiązanie. Przypomina to trochę zbieranie punktów widzenia, z których ogląda się jeden przedmiot, by jak najwierniej oddać go w obrazie. Paśożyt nadal jednak pozostaje nieuchwytny, nieoswojony. Wyraźnie widoczne jest to w wywiadach przeprowadzanych z Dróżdżem. Dopytywanie, chociażby o charakterze hasłowo-wywoławczym, jest zawsze tropieniem reakcji rozmówcy, szukaniem potwierdzenia swoich własnych powinowactw. Paweł Majerski pytał Dróżdża o wpływy różnych tradycji na twórczość poety, który nie zajął jednak jednoznacznego stanowiska:

Jeśli nawet jakieś związki istnieją w moim przypadku, to raczej nieświadome. Nie mogę na przykład powiedzieć, żebym się faszerował konstruktywizmem. Kierowałem się intuicją. (...) Gdyby się uprzeć i powiedzieć: tu jest X, a tu ktoś inny, to trudno mi protestować. Może i tak jest. Tylko ja jestem intuicjonistą, szedłem swoją własną, osobną ścieżką¹⁸¹.

Znaczenie międzywojennej awangardy? Jeśli istnieje, to raczej nieświadome. Henryk Stażewski dostrzegał konstruktywizm, Dróżdż odpowiadał, że konstruktywizmem się „nie faszerował” i, mimo iż znał zasady kierunku, nie dostrzegał ich determinującego wpływu. Majerski wskazał „programującą” rolę futuryzmu na przykładzie tablic synoptycznych Marinettiego, Dróżdż zgodził się:

¹⁸¹ *Jestem tradycjonalistą... Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Paweł Majerski, „Opcje” 1998, nr 3, s. 27.*

„chyba rzeczywiście przyjąłem awangardę z całym dobrodziejstwem inwentarza. (...) Będzie więc Mallarmé, będzie ktoś inny...”¹⁸².

W innym wywiadzie z kolei Małgorzata Dawidek Gryglicka skierowała rozmowę na język jako przedmiot rozważań. Dostrzegła między innymi wpływ Ludwika Wittgensteina czy Joyce'owską zależność „to see” i „to say” na poziomie sztuk wizualnych. Dróždź przyznał, że kształcił się na Wittgensteinie, Maksie Bensem i Umberto Eco, ale dodał od razu: „teraz mamy do czynienia z zapominaniem...”¹⁸³. Jest w tej postawie pewna konsekwencja i tkwi w niej również obnażająca siła poezji konkretnej. W obu wywiadach była ona niezwykle wyczuwalna:

Jeżeli wywiązywała się jakaś dyskusja [między teoretykami lub krytykami – MK], jeśli zmuszano mnie do wypowiedzi – robiłem to, ale bardzo niechętnie. I tak jest nadal. Nie należę chyba do twórców rozplywających się w autokomentarzach, interpretacjach. To sprawa dla teoretyków, krytyków i odbiorców poezji¹⁸⁴.

(...) „liryka filozofii”? Ja nie zakładałem tego w moich pracach. Pytania, które sobie zadaję... Też nie nazywam ich filozoficznymi. Może Pani je tak nazywa i może widzi też Pani jakieś wartości filozoficzne w moich pracach, ale ja nie wiem, czy tak jest¹⁸⁵.

W przestrzeni, w której każdy ruch interpretacyjny wydaje się już nadinterpretacją, przestaje mieć znaczenie uzasadnienie. Ciekawszy jest bowiem sam wybór teoretyka, historyka czy krytyka literatury, obnażanie jego powinowactw, ‘naparstków’, jego stylu. Zresztą nie chodzi tylko o wskazywanie wpływów i tradycji, lecz również o wybór analizowanych tekstów. Nie wszystkie wydają się równie bliskie. W towarzystwie niektórych czujemy się bezpieczniej, inne nas odpychają.

¹⁸² *Tamże*, s. 27.

¹⁸³ M. Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróždźem (fragmenty)*, „Dyskurs” 2010, nr 10, s. 274.

¹⁸⁴ *Jestem tradycjonalistą...*, op. cit., s. 27.

¹⁸⁵ M. Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróždźem...*, op. cit., s. 274.

Przywołajmy fragment myśli Tadeusza Ślawka:

W dziele konkretnym słowo pozostaje wypowiedziane przez świat, ale nie dane mu jest zostać moim słowem. Jest przedmiotem, któremu się przyglądam i który prowokuje mnie twardością swojej powierzchni bowiem uzmysławia mi, iż wszelkie wieloznaczności i interpretacje są we mnie i ze mnie, a nie w nim i z niego¹⁸⁶.

Możemy przywołać cały skomplikowany aparat pojęć intelektualnych i szkół filozoficznych, ale to jeszcze bardziej uwydatni naszą próżność¹⁸⁷.

Próżność rozumiana może być również jako pustka wywołana zdarciem z poezją konkretną, próżnią, którą trzeba zapełnić natychmiast głosami, pojęciami, szkołami, skojarzeniami, aby Pojęciokształt-pa\$ozyt przestał drażnić obcością, niedostępnością, agresywnością.

Elementy tradycji, podparcie się międzynarodowym charakterem ruchu oraz próba włączenie metodologii do walki z wirusem – to trzy reakcje wyłaniające się również z cytowanego już wcześniej tekstu Bogusława Kundy „Polska poezja konkretna – sztuka czy szarlataneria”. Pojawiło się nawiązanie do dadaizmu, futuryzmu i odcięcie się od surrealizmu. Porównanie uzasadnione zostało zaledwie kilkoma zdaniem, odnoszącymi się do szeroko rozumianego konkretyzmu, przy czym autor zaznaczył, iż termin „poezja konkretna” jest „obszernym workiem, do którego wrzuca się wiele różnych spraw”¹⁸⁸. Wspomniał również o licznych grupach konkretystów działających we Francji, Włoszech, Anglii, Irlandii, USA, Kanadzie i Brazylii. Zwrócił uwagę na prężnie działający ośrodek czeski oraz idee, które jego zdaniem zaczynały już powoli przenikać do polskiej poezji, objawiając się w twórczości Mariana Grześczaka i Stanisława Drózdza. Problem równoczesnego pojawienia się tego typu twórczości w różnych, niezależnych od siebie miejscach, nie został tu jeszcze dostrzeżony. Po raz pierwszy zwróciła uwagę na ten fakt Maria Anna Potocka w szkicu „Poezja konkretna”, pisząc:

¹⁸⁶ T. Ślawek, *Między literami*, op. cit., s. 101.

¹⁸⁷ Tamże, s. 98.

¹⁸⁸ B. S. Kunda, *Poezja konkretna...*, op. cit., s. 95.

Proces powstawania poezji konkretnej jest dowodem na to, że w momencie zaistnienia sprzyjającej sytuacji w różnych miejscach na kuli ziemskiej, niezależnie od siebie mogą powstawać podobne lub prawie takie same zjawiska artystyczne. W wypadku poezji konkretnej moment ten zaistniał, gdy pewna grupa osób, niezależnie od siebie zauważyła możliwość takiego **odbioru poezji** [podkr. – MK], który domagał się nowych środków formalnych¹⁸⁹.

W związku z powyższą uwagą kategoria wzajemnych wpływów i zapożyczeń nie jest już taka oczywista. O równoczesności wystąpienia zjawisk z kręgu poezji konkretnej była już mowa w pierwszym rozdziale. Interesujące jest jednak to, że Potocka zwróciła uwagę na odbiór poezji jako czynnik wymuszający konieczność znalezienia nowych środków ekspresji, nowego języka. Fragment ten podkreśla więc znaczenie Uczestniczącego i wytwarzanie się automatycznych relacji, jako warunek sine qua non tej poezji.

Powróćmy jednak do szkicu Kundy. Trzecim tworzoną zapleczem było poszukiwanie teorii, która mogłaby stanowić ramy dla nowego zjawiska i pozwoliłaby nadać mu odpowiednią nazwę i właściwy punkt odniesienia. W trzecim numerze „Nurtu” z 1970 roku, niedługo przed publikacją cytowanego szkicu Kundy, ukazał się fragment tekstu niemieckiego semiotyka Maxa Bensego „Mała estetyka abstrakcyjna”, wraz z wprowadzeniem Edwarda Balcerzana, który prezentując sylwetkę badacza, zwrócił również uwagę na jego związek z poezją konkretną¹⁹⁰. Teoria tekstu i estetyki Bensego stała się również uzupełnieniem rozważań Kundy, jako wybrany punkt odniesienia dla naświetlenia poezji konkretnej¹⁹¹, przy czym nacisk położony został na przybliżenie ogólnych założeń niemieckiego badacza, bez szczegółowej analizy i przykładów. Powyższy tekst został

¹⁸⁹ M. A. Potocka, *Poezja konkretna*, op. cit., s. 51.

¹⁹⁰ M. Bense, *Mała estetyka abstrakcyjna*, przeł. W. Wirpsza, „Nurt” 1970, nr 3, s. 43. Wstęp E. Balcerzana. Kunda korzystał prawdopodobnie z czeskiego przekładu tekstu Bensego, na który powołał się już bezpośrednio w swoim późniejszym szkicu: M. Bense, *Experimentální způsoby psaní*, w: „Sešity”, Praha 1967, nr 10.

¹⁹¹ Kunda nazywa Bensego najbardziej wpływowym teoretykiem nurtu poezji konkretnej. B. S. Kunda, *Poezja konkretna – szkic sytuacyjny*, „Studia Estetyczne” 1973, t. X, s. 156.

rozszerzony i opublikowany ponownie trzy lata później w dziesiątym tomie „Studiów Estetycznych”¹⁹². Tym razem jednak rozważaniom towarzyszyły przykłady twórczości polskich i zagranicznych poetów konkretnych, w tym /trwanie/ Dróżdża, wraz z krótkim komentarzem.

Problem poszukiwania teoretycznego tła dla poezji konkretnej, zastosowanego jako osłona wobec pa\$ożyta, był widoczny również w przypadku międzynarodowego ruchu. Siegfried J. Schmidt analizując poezję konkretną, zwrócił uwagę, że nawet po „śmierci” towarzyszył jej problem identyfikacji, irytujący w szczególności historyków literatury:

(...) ‘zmarły’ nie może być jednoznacznie zidentyfikowany¹⁹³.

Gdy ruch międzynarodowy się skończył, rzeczywiście przyszedł czas na pewne podsumowania i wstępne analizy. Eric Maria Vos, analizując w swojej książce kolejne podejścia podpierające się wybraną poetyką i teorią, pisał, że nie było to zadanie łatwe. Z jednej strony bowiem poezja konkretna okazała się zjawiskiem heterogenicznym, otwartym (a więc pojęciem-workiem, na co zwracał uwagę Kunda), z drugiej – kolejne analizy kończyły się najczęściej paradoksami. Z takim efektem spotykamy się również w przypadku analiz polskiej poezji konkretnej.

Powyższe uwagi wymagają więc ponownego przeglądu wybranej metodologii i, tym samym, próby odpowiedzi na pytanie, czy rzeczywiście Pojęciokształty wymagają użycia nowego, dostosowanego do siebie języka. Zdaniem Vosa, wszystkie paradoksy brały się właśnie z niedopasowania środków analizy. Chodziło przede wszystkim o teoretyków poezji konkretnej, którzy opisywali jej aspekty w terminach semiotyki ugruntowanej na dychotomii forma-treść¹⁹⁴. Tymczasem jednym z podstawowych założeń twórczości konkretystów, w tym również Dróżdża, była treściowość. Kiedy w rozmowie z Eugenem Gomringerem,

¹⁹² Tamże.

¹⁹³ S. J. Schmidt, *Perspectives on the Development of Post-Concrete Poetry*, in: „Poetics today” 1982, nr 3, s. 101. Cyt. za: E. M. Vos, op. cit., s. 6.

¹⁹⁴ Vos pisał: „(...) theorists of concrete poetry have, so far, generally attempted to describe the semantization of concrete poetry’s formal aspects by means of terms and categories that are institutionalized within a concept of semiotics grounded upon a dichotomy between ‘form’ and ‘content’”. E. M. Vos, op. cit., s. 34.

Małgorzata Dawidek Gryglicka zapytała, co jest dla niego ważniejsze w akcie tworzenia: tekst czy obraz, on odpowiedział: „Put it together”¹⁹⁵. Jeszcze mocniej podkreśliła to Mary Ellen Solt, pisząc:

Wszystkie definicje poezji konkretnej mogą być zredukowane do jednej formuły:

$$\text{treść} = \text{forma} / \text{forma} = \text{treść}^{196}.$$

Jeżeli więc poezja konkretna sprawiała liczne metodologiczne trudności badaczom długo po zakończeniu działalności międzynarodowego ruchu, nie dziwi już zamieszanie, jakie wzbudziła w Polsce przy pierwszych objawieniach Pojęciokształtów: każdy komentarz pasował zawsze tylko częściowo, czy to w kierowaniu się ku awangardowej tradycji (wspomniany już dadaizm, futurizm, Piet Mondrian i wielu innych), czy też ku pierwszym próbom interpretacyjnym. Przypomnijmy:

Rozumiesz; nie rozumiesz. [S, s. 158]

Przy czym historia teoretycznych reakcji na poezję konkretną pokazuje, że wielu badaczy uznało, iż działania konkretystów w ogóle nie nadają się do interpretacji. Charakteryzuje je bowiem jedynie percepcyjna bliskość. Byłoby to zatem podejście, zgodnie z którym poemat konkretny „jest-tym-czym-jest”¹⁹⁷; zdaniem Vosa nie do utrzymania jednak ze względu na ścisłe splecenie percepcji i interpretacji. Badacz powołał się w tym miejscu na myśl Nelsona Goodmana, który stwierdził: „Pojęcia bez percepcji są *puste*, percepcja bez pojęć jest *ślepa*”¹⁹⁸.

Goodman nie używał jednak słowa interpretacja, pisał raczej o ścisłym powiązaniu pojęcia i percepcji, przy czym ‘conception’ wcale nie musi się sprowadzać, jak chciałby Vos, do ‘interpretation’. Jest to ważne pytanie: co znaczy interpretować poezję konkretną, co znaczy interpretować Pojęciokształt, w rozumieniu osławiania go, odnajdywania w nim tego, co bliskie, rozpoznawalne

¹⁹⁵ M. Dawidek Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego*, op. cit., s. 32.

¹⁹⁶ M. E. Solt, *Concrete Poetry: A World View*, op. cit., s. 13.

¹⁹⁷ E. M. Vos, op. cit., s. 14.

¹⁹⁸ N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978, s. 6. Cyt. za: E. M. Vos, op. cit., s. 14.

i niegroźne? Należałoby więc powrócić do słów Dróždza, opublikowanych jako komentarz do pierwszej wystawy z 1968 roku. Przypomnijmy raz jeszcze:

Informacja przekazywana przez dzieło musi być bezwzględnie przyjęta przez odbiorcę do wiadomości i musi go sobie – niezależnie od jego woli – absolutnie podporządkować i, jako część ujmowanej sobą rzeczywistości, wszechogarniać, co ma dodatkowy walor **dobrowolnego lub przymusowego** [podkr. – MK], bezpośredniego lub pośredniego odnajdywania się odbiorcy w dziele sztuki, stanowiąc tym samym indywidualno-obiektywny sprawdzian wartości w aspekcie przydatności tegoż dzieła dla zasygnalizowania i wprowadzenia w problem rejestratury świadomościowej odbiorcy, uświadamiającego sobie – w tej sytuacji – samego siebie¹⁹⁹.

Na poziomie treściiformy nie ma możliwości interpretacji. Tam właśnie pojawia się tautologia: /*między*/='między', /*zapominanie*/='zapominanie', /*białe-czarne*/='białe-czarne' itd. Gwarantuje to zasada autonomii i autodeterminacji (odniesienia i procesu). To jest właśnie poziom Pojęciokształtu, który „jest-tym-czym-jest”. Zawsze pozostaje nietknięty w swej strukturze, bez względu na działalność podejmowaną przez Uczestniczącego-pa\$ozyta.

Aby zatem powrócić do pytania o interpretację, musimy zmienić poziom odniesienia. W wyniku zetknięcia Uczestniczącego z Pojęciokształtem rozpoczyna się cały proces oddziaływania wiru\$u na układ odpornościowy. Świat poezji konkretnej Dróždza drażni swoją tautologicznością, nieoczywistością, prostotą i agresywnością skierowaną wobec pamięci.

Powróćmy na moment do Alicji, która trafiła do Krainy Czarów. Wchodzi tam całą sobą, ze swoją wiedzą, pamięcią, językiem, z emocjami, ze swoim temperamentem, ze znajomością praw i zależności. Całe to bogactwo zostaje podważone w wyniku następujących niezależnie od siebie zdarzeń. Mylą się wiadomości, umykają z pamięci wierszyki, efekt socjalizacji do niczego się nie przydaje, skutek wyprzedza przyczynę, spadanie jest nienaturalnie długie, u Kapelusznika bez przerwy panuje czas herbatki, opowiadany historiom zwykle

¹⁹⁹ S. Dróždź, *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12, s. 74.

brakuje początku i końca, a każde zachowanie musi być dopasowywane do jeszcze nieznanymi zwyczajów spotykanych postaci. Alicja uczy się więc nie tylko szybkiego reagowania na to, co się dzieje, poznając inne prawa, ale potrafi również na nowo podejmować stanowcze decyzje. Kieruje nią ciekawość i pewność siebie. Z jednej strony opuszcza podwieczorek u Kapelusznika mówiąc stanowczo: „Moja noga tam więcej nie postanie!”, z drugiej, widząc kolejne już drzwi, bez wahania stwierdza: „A co mi tam, wejdę sobie i koniec”. No i weszła [R. S., s. 62-63].

Alicja, będąc kimś obcym w Krainie Czarów, nie zmienia niczego w tym świecie. Staje się natomiast jego nosicielką. Nie jest bowiem obojętna na to, czego była świadkiem, angażuje się i zabiera głos. Po przebudzeniu, zarówno w przypadku „Alicji w Krainie Czarów”, jak również „Po drugiej stronie lustra”, opowiada siostrze o tym, co ją spotkało:

„Och, miałam taki niezwykły sen!” rzekła Alicja. I opowiedziała swej siostrze, **co tylko pamiętała** [podkr. – MK], o swoich dziwnych przygodach, o których wyście właśnie przeczytali [R. S., s. 106].

...

„No, Kiciu! – zawołała, triumfalnie zaklaskawszy w ręce. – Przyznaj się, że w to się zmieniłaś!” („Ale ono nie chciało patrzeć – powiedziała, wyjaśniając to później siostrze: - odwracało główkę i udawało, że jej nie widzi! (...)) [R. S., s. 224].

Nośnikiem Krainy Czarów jest więc przede wszystkim pamięć Alicji; dzięki opowiadaniu, może przekazywać ją dalej. Podobnie jest z Pojęciokształtami. Zakotwiczone w pamięci, przenoszą się za pośrednictwem kontaktu wzrokowego, towarzysząc głosom komentatorów formułujących kolejne wypowiedzi.

Każdy moment, w którym Alicja rozmawia sama ze sobą, reagując na kolejne zdarzenia, strofując siebie lub innych, jest zatem kluczowym momentem odsłaniania samej siebie, w tonie emocjonalno-wolicjonalnym:

„Wstydziałabyś się – powiedziała Alicja – taka duża dziewczynka (...) i żeby tak beczeć! Proszę natychmiast przestać, słyszysz!” [R. S., s. 18-19]

Gdzieś w tle słychać ponownie pytanie, które zadał sobie Tadeusz Burzyński, w odniesieniu do opublikowanych wypowiedzi poświęconych Pojęciokształtom: „Czyżbym aż taką gafę strzelił?”²⁰⁰

Każda próba wyjścia poza treściowość, ingerencji w Pojęciokształt, to punkt otwarcia dla dobrowolnego lub przymusowego odnajdywania siebie w dziele sztuki. Zarówno Kraina Czarów, jak i świat poezji konkretnej Dróżdża, dzięki funkcji jokera, białego domino, niewiadomej, staje się testerem świata oswojonego Uczestniczącego, gościa, obcego. Są sytuacje, w których Alicja dobrowolnie zabiera głos, chociaż odczuwa to jako wewnętrzny przymus:

„Co to są kumoterskie wyścigi?” zapytała Alicja; nie żeby ją to naprawdę ciekawiło, tylko że Dodo zawiesił głos, jak gdyby uważał, że *ktoś* powinien się odezwać, a nikt inny odezwać się chyba nie miał zamiaru. [R. S., s. 26]

Początkowe reakcje na rozprzestrzeniające się powoli Pojęciokształty miały podobny charakter. „Czy to jest wiersz?” pytał ironicznie Hajduga²⁰¹. „Bawi tam (...) wystawa obrazów? utworów?” zastanawiała się Lechicka²⁰². „Sztuka czy szarlataneria?” dociekał w swoim szkicu Kunda²⁰³. Nikt przecież nie został wywołany do odpowiedzi personalnie. Niektórzy poczuli jednak wewnętrzną potrzebę publicznego zabrania głosu, jeszcze nie odnoszącego się wprawdzie bezpośrednio do samych treściowości (poza tekstem Żabskiego i komentarzami autorskimi), lecz towarzyszącego wystawom lub innym publikacjom. Niejeden z nich stosował jednocześnie strategię ptaka Dodo: najlepiej będzie to wyjaśnić, pokazując. Reakcja immunologiczna może być zatem wielostronna. Zaatakowany organizm broni się własnymi przeciwciałami i produkowanymi przez innych szczepionkami, wyjaśnia – pokazując, komentuje, odsłaniając jednocześnie samego siebie. Znakomicie obrazuje tę obronną strategię cytowany już wcześniej tekst Hajdugi²⁰⁴. Po lewej stronie fragment komentarza, po prawej – określenie strategii:

²⁰⁰ [T. Burzyński] T. Buski, *W głąb języka...*, op. cit.

²⁰¹ J. Hajduga, op. cit., s. 33.

²⁰² A. Lechicka, op. cit., s. 14.

²⁰³ S. B. Kunda, *Poezja konkretna – sztuka czy szarlataneria...*, op. cit., s. 96.

²⁰⁴ J. Hajduga, op. cit., s. 33.

Tabela 1 Analiza artykułu B. S. Kundy „Poezja konkretna – sztuka czy szarlataneria”

<p>Wiersze w tym miesięczniku [„Poezja” 1976, nr 6 – MK] złożone są w całości z krzyżyków i kropek, albo pytajników i wykrzykników.</p>	<p>identyfikuje rozpoznawalne</p>
<p>Oto przykład:</p> <p>Wahanie</p> <p>?!?!?!?!?!?!?! !?!?!?!?!?!?!? ?!?!?!?!?!?!?! !?!?!?!?!?!?!? ?!?!?!?!?!?!?! !?!?!?!?!?!?!?</p>	<p>wyjaśnia - pokazując</p>
<p>Czy to jest wiersz? A jeżeli tak, to czy ten wiersz jest poezją? (...) </p>	<p>dobrowolnie lub przymusowo zadaje pytanie</p>
<p>Na postawione sobie pytanie odpowiada mi już w artykule wstępnym we wspomnianym numerze „Poezji” J. Bujnowski. Dowiaduję się, że jest to wiersz i że ten wiersz należy do poezji zwanej konkretną.</p>	<p>szczepionka: włączone pośrednio cudze słowo</p>
<p>„To co nazywamy poezją konkretną (poesia concreta, concrete poetry, poesie concrete, konkrete Dichtung) jest zjawiskiem dzisiejszym, mającym swój niedawny stosunkowo początek...”</p>	<p>szczepionka: włączone bezpośrednio cudze słowo (cytat)</p>

Zastosowana strategia jest jednocześnie nośnikiem tonu emocjonalno-wolicjonalnego. Dopełnia go kolejny przykład poezji konkretnej oraz komentarz do przytaczanych fragmentów tekstu Józefa Bujnowskiego: „I tak dalej. Niewiele się z tego dowiaduję”²⁰⁵.

Podsumowanie dotychczasowej linii rozumowania

Pojęciokształt-pa\$żyty przenoszony jest przez kontakt wzrokowy potencjalnego Uczestniczącego, który musi zetknąć się bezpośrednio z treścią formą, objawiającą się w postaci memento. Najlepszym miejscem owego kontaktu jest przestrzeń wystawy. Uczestniczący dosłownie wchodzi w świat poezji konkretnej, koncentrując swoją uwagę na tym, co go szczelnie otacza: na Pojęciokształtach. Najsilniej widoczne jest to w przypadku realizacji */między/*. W tej zamkniętej przestrzeni, znajdującej się pod kontrolą, gdzie możliwy jest natychmiastowy ogląd, treść formy oddziałują najbardziej skutecznie. Przepisane w postaci książkowej, częściowo tracą swoją siłę, co zostało pokazane w poprzednim rozdziale, na przykładzie prac */Alea iacta est/* oraz książkowej wersji */klepsydry/*. Nie bez powodu Dróżdż zaznaczał, że jedyną przestrzenią, w której Pojęciokształty zyskują pełną wymowę, jest właśnie wystawa²⁰⁶.

Na ich korzyść działa również czasowość ekspozycji. Każde zjawisko, które charakteryzuje się ograniczonym dostępem, może wydawać się bardziej atrakcyjne. Wzbudza też większe zainteresowanie i koncentrację. Tym bardziej, że zwykle już samo dotarcie do galerii czy muzeum wymaga oddzielnych przygotowań i czasami długiej podróży. Białego szumu */Alea iacta est/* można było w pełni doświadczyć tylko w Wenecji, w 2003 roku.

Tak zaprezentowane Pojęciokształty pozostawiają swoją otoczkę, swoje memento, przenikają do organizmu i zaczynają wędrować razem z zainfekowanym Uczestniczącym, rozpoczyna się również ich rozmnażanie: w związku z tym, że linearny opis nie jest w stanie oddać ich charakteru, bardzo często są przeszczepiane

²⁰⁵ Tamże.

²⁰⁶ *Rozmowy o sztuce (VIII)*, op. cit., 81.

w czasopismach, katalogach, komentarzach czy notkach, zwiększając pole zasięgu. Transkrypcja nici DNA Pojęciokształtów zakłóca relację Uczestniczącego do świata oswojonego (do rozpoznawalnego, do „słowo-grobu”, o którym pisał Augusto de Campos).

Będąc wskrzeszonym na nowo językiem (z pogranicza dwóch światów – poezji i plastyki), treścioforny wymaga również nowego sposobu analizy, atakują i aktywizują system obronny Uczestniczącego, trafiając niejednokrotnie w metodologiczną pustkę. Będąc białym szumem, niepokoją. Będąc jokerem, powodują rozgałęzienia. Ignorowanie zjawiska może doprowadzić do nieodwracalnych skutków, na co zwracała uwagę Stefania Skwarczyńska:

(...) brak poznawczego zainteresowania nauki o literaturze „poezją nową” nie tylko teje nie wyniszcza, nie hamuje jej rozwoju i nie stępia jej **wielokierunkowej agresywności** [podkr. – MK], ale w ostatecznym rezultacie obraca się przeciw samej nauce o literaturze²⁰⁷.

Zdaniem badaczki brak otwartości na to, co nowe, może zmienić literaturoznawstwo w archeologię literacką, uniemożliwiając jej dalszy rozwój. Reakcja obronna polegająca więc na próbie ośmieszenia teje poezji równie dobrze może obrócić się przeciw ośmieszającemu, czego obawiał się Słonimski, denuncjując poezję konkretną²⁰⁸.

Powróćmy do Pojęciokształtów. Na poziomie memento nie nadają się do interpretacji, są tautologiami. Ruch myśli zaczyna się dopiero tam, gdzie nastąpiła już transkrypcja, wyzwoliła się energia i wyczuwalne stały się sieci relacji towarzyszące rozumowaniu. To jest dopiero poziom interpretacji, **użycia**, punkt wyjścia od Pojęciokształtu także ku nowej, „plądrującej” twórczości:

Pa\$ozyt zawsze pobudza (ang. The parasite is always exciter) [S, s. 192]

‘Exciter’, a więc ten, który pobudza – do myślenia, do działania, do ruchu. Jest to również termin techniczny, oznaczający wzbudnicę, czyli rodzaj niewielkiej prądnicy wytwarzającej energię. Pojęciokształt-pa\$ozyt jest więc generatorem.

²⁰⁷ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 285.

²⁰⁸ A. Słonimski, op. cit.

Podwyższa temperaturę ciała, dyskusji, sprawia, że molekuly-głosy krążą szybciej, zderzając się chaotycznie ze sobą. Wytwarza energię na skutek zmian, jakie wywołuje, zakłócając relację Uczestniczący-świat oswojony. Wzbudza aplauz i miesza go z głosami krytyki. Rozmnaża się poprzez próbki, jest pożywką. **Wzrusza**, w znaczeniu jakie wydobył Tadeusz Nyczek, a więc porusza i zmienia – dzięki ruchowi – „aktualny stan pewnej rzeczywistości”²⁰⁹:

Gdy mówię: „jestem wzruszony”, daję znać, że stan mojego Ja (...) uległ zachwianiu, wytrąceniu ze stanu poprzedniego – równowagi, oraz, że owo Ja, przejawiające się w zmyśle i umyśle, aktualnie jest w ruchu²¹⁰.

Jeżeli jednak wchodzę ‘w relację’, bądź jestem ‘w relacji z...’, jest tam już pa\$żyt. Przypomnijmy:

Pa\$żytnicza relacja (...) jest podstawową formą naszych relacji. [S, s. 8]

Nie ma system bez pa\$żyta. [S, s. 12]

Stan mojego ‘Ja’ byłby więc stale zachwiany i wytrącany nieustannie ze stanu poprzedniego, w wyniku działania elementów zakłócających, niekończącego się pochodzenia pa\$żytów, podłączających się wciąż do systemu. Nyczek w cytowanym fragmencie nazwał stan poprzedni równowagą. Zastanówmy się, czy rzeczywiście w takim stanie może znaleźć się moje ‘Ja’. Powróćmy do fragmentu eseju na głos i kontrabas, wykonanego przez Tadeusza Sławka i Bogdana Mizerskiego podczas wystawy Pojęciokształtów „Język to gra” w Galerii Muzakewska, w 2007 roku:

(...) świat nie jest zbiorem gotowych obiektów, lecz konstelacją relacji.

Przedmiot jest zawsze „związany”²¹¹.

Niezwykle ważne jest to, że filozoficzna gramatyka Dróždza, którą wydobywał Tadeusz Sławek, nie eliminuje obiektu, przedmiotu. Kieruje jednak swą przychylnością w stronę relacji, a więc sytuacji „bycia związanym”. Nie znika ze świata rzeczownik lecz uwagi domagają się również przymyki. W świecie opisywanym przez Serresa jedni operują treścią, posługują się obiektem, drudzy

²⁰⁹ T. Nyczek, *Śladem wzruszenia*, op. cit., s. 22.

²¹⁰ Tamże.

²¹¹ T. Sławek, *Przed-teo, za-logia*, op. cit.

Ten, kto zmienia pozycje zawsze pokona tego, kto operuje jedynie treścią.
(...) PaŹożyt zawsze pokona wytwórcę. [S, s. 38]

Fot. 33 S. Dróżdż /przed, po, za/ (fragment)

131

Wielokrotnie powtórzone przyimki, usytuowane względem siebie w różnych konfiguracjach, nie są ani przedmiotem, ani stabilnym punktem odniesienia. Zabieg zwielokrotnienia zapisu i nieprzypadkowego ułożenia sprawił, że zaczyna mieszać się ich znaczenie z lokalizacją. Jeżeli wobec tego 'za' może wystąpić 'przed', 'przed' przed 'przed', 'po' przed 'za', 'przed' między 'po' lub 'za' między 'przed' itd., to już na poziomie Pojęciokształtu widać, że treść podporządkowuje się pozycji, jaką na danej planszy zajmuje przyimek. Przy czym pozycja nie jest mu raz na zawsze przypisana, zmienia się bowiem wraz ze zmianą planszy.

Jest to sytuacja podobna do tej, którą opisywaliśmy już w odniesieniu do /między/. W liniowym zdaniu, w tradycyjnej gramatyce, to treść dominuje nad pozycją w zdaniu. W wypowiedzi „Na początku było słowo” – 'na' jest przed 'początkiem', a 'słowo' znajduje się na końcu zdania. W tradycyjnej linearnej gramatyce rządzi więc sfera produkcji, obiektu, zawartości, treści; poprawna fleksja i składnia. W gramatyce filozoficznej Dróżdża – panowanie nad relacją, zmienność pozycji, dominacja ruchomej lokalizacji, paśóżył. Zresztą Dróżdż nie tylko zawiesił reguły fleksyjne i składniowe. Uniemożliwił również głośne czytanie swojej poezji oraz odsyłał słowo do siebie samego, do Pojęciokształtu.

Zamieszczony powyżej fragment /przed, po, za/ jest jak lista przyimków, które pozostawiają ślad, przerywając 'biały szum'. To rodzaj samo wyznaczającej się drogi. Serres ze szczególną uwagą przyglądał się właśnie przyimkom. Przyglądając się francuskiemu słowu '*préposition*', pytał w rozmowie z Bruno Latourem:

Czy istnieje lepsza nazwa dla relacji, która poprzedza (*pré-*) jakąkolwiek pozycję (*-position*)?²¹²

Fascynacja relacją doprowadza go w końcu do poszukiwania mapy, w której przyimki wyznaczałyby jedynie kierunek ruchu, niczym wektor, czyli ten, który 'niesie':

Lepiej malować płynny obraz relacji, ciągłego porozumienia – sączącą się wodę w dorzeczu rzeki skutej lodem, nieustannie drażone koryto,

²¹² M. Serres with B. Latour, *Conversations on Science, Culture and Time*, trans. R. Lapidus, USA: The University of Michigan Press, 1998, s. 105.

zamulane lub poddawane erozji, sieci rozwidleń, zamarzanie, przeciekanie.

Albo listę przyimków. Albo tańczące płomienie ognia²¹³.

Nie czasownik, nie substancja, nie obiekt, nie specjalność lecz właśnie opis relacji, który każe Serresowi przyglądać się wyłaniającej się „filozofii przyimków”²¹⁴.

Ich powtarzalność i wzajemne sąsiedztwo wytwarza również rytm, tak ważny w poezji konkretnej. To on okazuje się bowiem relacyjną siłą, zdolną do nadania kierunku możliwego ruchu w obrębie Pojęciokształtu²¹⁵. Poemat konkretny jako samoregulujący się mechanizm²¹⁶.

Jeszcze bardziej widoczne jest to na przykładzie treścioforny /poza/ (fot. 34).

Każda kolejna plansza to nowa konfiguracja. Miejsce, w którym pojawia się słowo ‘poza’ w stosunku do kwadratu, rozumiane jako przyimek, ustala aktualny układ elementów, relacje pomiędzy nimi. Tworzy system relacji, na przecięciu których dopiero można mówić o przedmiocie, różnym także w zależności od aktualnie obserwowanej przez Uczestniczącego planszy. Każda plansza może być takim właśnie przedmiotem – na przecięciu, samą pozycją, aktualną sytuacją [S, s. 39]. W Pojęciokształcie nie treść jest elementem dominującym, lecz właśnie relacja, wytwarzająca się dokładnie na przecięciu pojęcia i kształtu, Pojęciokształtu.

Świat, w którym każdy przedmiot pomyślany w całości jest zawsze przedmiotem ‘związanym’, musi być rozpatrywany przez pryzmat sieci relacji, dominujących nad punktem, rzeczą, treścią.

²¹³ Tamże.

²¹⁴ Tamże, s. 127. Przyimki znów otwierają możliwość porozumienia z myślą Tadeusza Sławka, piszącego o filozoficznej gramatyce poezji konkretnej Drózdza. Przyimki, które nie tylko poprzedzają przedmiot, lecz również czynią go już ‘związanym’. Wzbogacone również polskim kontekstem, jak te, które są ‘przy imieniu’:

*Nie władamy imieniem,
my tylko przy imieniu,
my tylko przy imki.*

T. Sławek, *Przed-teo, za-logia*, op. cit.

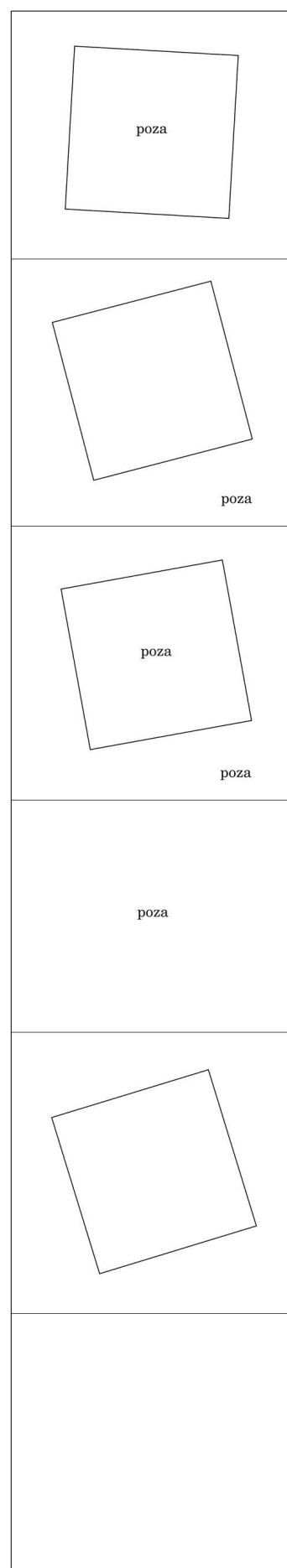
²¹⁵ „Rytm: relacyjna siła” – pisali w „Pilot Plan for Concrete Poetry” bracia de Campos oraz D. Pignatari. Zob. A. de Campos, H. de Campos, D. Pignatari, *Pilot Plan for Concrete Poetry*, trans. J. Tolman, w: H. de Campos, *Novas. Selected Writings*, Ed. A. S. Bessa, O. Cisneros, Illinois: Northwestern University Press, 2007, s. 218.

²¹⁶ Tamże, s. 219.

Nie ma systemu bez pa\$ozyta, każda relacja jest relacją pa\$ozytniczą. Zmienia się więc obraz samego systemu, który od tej pory traktowany będzie jako miejsce transformacji. Jakie są konsekwencja takiego założenia? Przede wszystkim stan równowagi, do którego powracamy, okazuje się jedynie stanem potencjalnym, lecz nigdy niemożliwym do zrealizowania w rzeczywistości. To poziom abstrakcji:

Następują zmiany stanów i przejścia faz. System nigdy nie jest stabilny. **Jego równowaga to stan idealny, abstrakcyjny, niemożliwy do osiągnięcia** [S, s. 72]

Zwracał na to uwagę również Bachtin, pisząc o teoretycznych ujęciach świata, które zawsze tworzone są już w oderwaniu od prawdziwego życia-zdarzenia. Są unieruchomieniem, uabstrakcyjnieniem chronotopu, wyłączeniem jakiegoś odcinka, który przestaje mieć znaczenie dla tego, co dzieje się w świecie aktualnym. Pulsujące życie jest już gdzie indziej²¹⁷. W tym sensie 'Ja' w stanie wytrącenia (ruchu) i w stanie równowagi, o których pisał Nyczek, to dwa różne poziomy systemu. Pierwszy należy do sfery świata aktualnego, nieustannego dopasowywania się do sytuacji, drugi – to już sfera abstrakcji, pewnej potencjalności lub teoretycznych operacji uczynionych post factum. Pierwszy poziom to sfera relacji, pa\$ozyta; drugi – operacji na treści, rzemieślnika, naukowca.



²¹⁷ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej...*, op. cit., s. 159.

System przypomina raczej balansujący, drgający rozkład sił, buczące uniwersum, nieustannie niepokojone niekończącym się pochodem podłączających się do niego pa\$ozytów. Chwilowe 'uspokojenie' jest tylko zwolnieniem metabolizmu świata, jak pisał Serres:

To, co odbieramy jako stan równowagi, jest jedynie chwilowym zwolnieniem metabolizmu systemu. Moje ciało to wymiennik czasu, wypełniony sygnałami, wiadomościami, szumem i pa\$ozytem [S, s. 72]

Świat teorii jest więc martwy. Egzystencja to ciągle odchylenie od stanu równowagi: żyję dopóki balansuję. Nie ma zresztą takiego systemu, który pracowałby bez zakłóceń. Nawet w precyzyjnym świecie poezji konkretnej Dróždza zdarzają się czasem błędy, pomyłki²¹⁸. Przyjrzyjmy się realizacji */klepsydry/*.

/Klepsydrą/ rządzi zasada wariacji, w jednym występującym kształcie wzajemne sąsiedztwo *było, jest, będzie* otrzymuje postać 27 plansz. W przypadku realizacji w innej przestrzeni, poszczególne plansze zostają wycięte, ponumerowane i uporządkowane²¹⁹. Żaden z elementów nie powtarza się w tej samej konfiguracji, dzięki czemu można wskazać potencjalny błąd, który znalazł się w */klepsydrze/* opublikowanej w postaci książkowej przez Centrum Sztuki Współczesnej Akademia Ruchu. Jeśli nada się kolejnym stronom z konfiguracjami numery odpowiednio od 1 do 54, okaże się, że strona oznaczona numerem 49 pokazuje błędną konfigurację. Dwa elementy (47 i 49) zostały zdublowane, jednego układu brakuje. Błąd został wychwycony tylko dzięki zasadzie konstrukcji całej konfiguracji, ale jego odkrycie powoduje jednocześnie złamanie owej zasady. Innymi słowy przypadek w druku sprawia, że zasada anuluje samą siebie poprzez własne działanie:

Działa, ponieważ nie działa. [S, s. 72]

²¹⁸ */zapominanie/* zostaje przedrukowane tylko częściowo (na przykład bez kropki), */klepsydra/* przepisania do katalogu zawiera dwie błędne plansze, */koło/* zamiast podłogi, okupuje ścianę.

²¹⁹ Mogą to być dwa rzędy po dwadzieścia siedem elementów w każdym, albo sześć rzędów dziewięcioelementowych.

Fot. 35 S. Dróżdż /klepsydra/

Dwie powtórzone konfiguracje. Opracowanie własne na podstawie wydania „Stanisław Dróżdż. Klepsydra”. Centrum Sztuki Współczesnej Akademia Ruchu. Warszawa 1990.



Gdyby nie było odchylenia od równowagi, nie byłoby również zmiany, ruchu, historii. Zdaniem Serresa przedrostek *para-* okazuje się więc nowym systemem miary, liczonym w formie dystansu od abstrakcyjnego stanu równowagi. Każde zachwianie, szum, hałas, zakłócenie, podłączenie, może stać się początkiem czegoś nowego. W tym sensie:

Na początku był pa\$ożyt. [S, s. 13]

Powróćmy do twórczości Dróżdża. Wszystko zaczęło się od **przerwanego** snu:

Przypominam sobie, jak na początku budziłem się w nocy i wpadałem na jakiś szalony pomysł. Tak było z *Zapominaniem*. (...) W nocy na półce obok siebie miałem zawsze zeszyt, zapalałem lampkę i notowałem, bo wiedziałem, że do rana mogę zapomnieć²²⁰.

²²⁰ M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 200.

I dalej:

Czasem chodzę z myślą przez wiele dni, a czasem tygodni i niczego nie notuję. I nagle ten przeblýsk jest impulsem. Biorę długopis i szoruję po kartce papieru – tak zwykle powstają moje teksty²²¹.

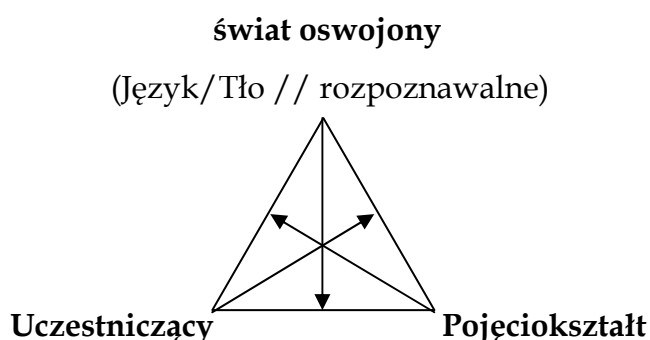
Na półce zeszyt, przeblýsk, impuls, zapalona lampka, „szorowanie” długopisem po kartce papieru, hałas, który sprawia, że sen zostaje przerwany, i powstaje Pojęciokształt. System drga – niby słowa są rozpoznawalne, ale miejsce i forma ukazania się, jak również samo określenie: poezja, wzbudzają wątpliwości, „podgrzewają” atmosferę, stają się źródłem dyskusji. Przypomnijmy:

Pa\$ozyt zawsze pobudza [S, s. 192]

Szum, zakłócenie w postaci Pojęciokształtów sprawia, że system na moment przestaje działać. Następuje zerwanie owej abstrakcyjnej równowagi i chwila zawieszenia w oczekiwaniu na ciąg dalszy wydarzeń. Jeszcze nie wiadomo, jakie będą skutki. Jeszcze nie wiadomo, jak zachować się wobec wiru\$a. Zostało to pokazane na przykładzie wybranych reakcji w komentarzach opublikowanych do 1976 roku.

Słowo-grób/Język-cmentarz

Przypomnijmy raz jeszcze trójrelację, w której mieszczą się wszystkie możliwe pozycje pa\$ozyta w obrębie świata poezji konkretnej Dróždza:



²²¹ Tamże, s. 201.

Pozostaje jeszcze kwestia rozpoznawalnego. Nazwaliśmy go światem oswojonym, w celu odróżnienia go od świata aktualnego i możliwego. Świat oswojony nie jest uniwersalnym zbiorem reguł, których realizacja zapewniałaby przynależność elementów do sfery rozpoznawalnego. Można go rozumieć raczej jako stosunek bliskości do poszczególnych elementów, opanowanych i włączonych do swojego sposobu postrzegania i rozumowania²²². Tymi elementami mogą być doświadczenia, przeżycia, język, słowa, wiedza, postrzeżenia itd., a więc wszystko to, co pozwala czuć się bezpiecznie w każdej sytuacji, co staje się narzędziem rozpoznania i oswajania każdego kontaktu z drugim człowiekiem, zwierzęciem, przedmiotem, z daną sytuacją. Dzięki czemu postrzegamy świat jako niezagrażający. To nasz styl, charakter, reakcje. Wszystkie te elementy, które przestaliśmy zauważać w naszej codziennej egzystencji, które są sprawdzonym, bezpiecznym narzędziem **odnajdywania siebie** w stosunku do aktualnego otoczenia. Innymi słowy świat oswojony jest światem uporządkowanym, oczyszczonym, wyłaniającym się z chaosu dzięki naszej nieustannej mrówczej pracy zmysłami, umysłem i piórem; sercem, duszą, ciałem. Zmniejszającą się entropią. Opanowywaniem fluktuacji. Dążeniem do zniesienia dystansu od tak pożądaney, lecz zawsze tylko potencjalnej równowagi. Jest filozofią życia, która, jak pisał Serres, ma sprawiać, że świat będzie nadawał się do zamieszkania [S, s. 92]. Potrzeby bezpieczeństwa okazują się równie ważne, jak potrzeby fizjologiczne. Prześladujemy to, co nas niepokoi, dopóki 'To' nie zostanie oswojone, uczynione swoim, znanym, rozpoznawalnym.

Przypomnijmy fragment rozmowy Małego Księcia z lisem:

- Ktoś ty? - spytał Mały Książę. - Jesteś bardzo ładny...
- Jestem lisem - odpowiedział lis.
- Chodź pobawić się ze mną - zaproponował Mały Książę. - Jestem taki smutny...
- Nie mogę bawić się z tobą - odparł lis. - Nie jestem oswojony.²²³.

²²² Rozpoznawalne zawsze współpracuje z pamięcią Uczestniczącego. Są to elementy nierozłączne.

²²³ A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa: PAX, 1990, s. 47.

Lis odmawia zabawy z Małym Księciem, dopóki nie zostanie oswojony. Bohater zadaje mu więc pytanie: co to znaczy „być oswojonym”? Zwierzę odpowiada:

- Jest to pojęcie zupełnie zapomniane - powiedział lis. - „Oswoić” znaczy „stworzyć więzy”.²²⁴

« Créer des liens » – czyli wytworzyć więź: wejść w relację, „uwikłać się w <związanie>”²²⁵, podłączyć się do świata, zająć miejsce w pochodzie pa\$ozytów, wytwarzać wiedzę. Spotkanie z lisem uczy nas bowiem, że naprawdę poznajemy tylko to, co udało nam się oswoić, z czym weszliśmy już w relację „bycia związanym”.

Wiedza pa\$ozytuje świat, pa\$ozytuje systemy, przedmioty, laboratoria.
[S, s. 210]

Gest oswojenia nie może jednak odbywać się za pośrednictwem języka:

Mowa jest źródłem nieporozumień.²²⁶

Język (la langage) jest źródłem **nieporozumień**. Oswajanie możliwe staje się tylko dzięki cierpliwemu skracaniu dystansu, zmniejszaniu odległości. Zauważmy jednak, że lis nie przybliża się do Małego Księcia, lecz **mówi** o przybliżaniu, tworząc coś w rodzaju instrukcji osvajania. To on będzie osvajany. Mowa i dystans są ściśle związane z relacją pa\$ozytniczą.

Powróćmy na moment do przygód Alicji po drugiej stroni lustra. Podążając w kierunku Ósmego Kwadratu, trafiła do ciemnego lasu, w którym rzeczy nie mają nazw. Przekroczywszy jego granicę, zapomniała nie tylko swoje imię, lecz również zorientowała się, że nie przychodzi jej do głowy żadne potrzebne słowo. W lesie napotyka wreszcie jelonka. Bez nazw jednak nie ma znaczenia ani to, że Alicja jest ludzkim dzieckiem, ani dzikość małego zwierzęcia. Tam, gdzie rzeczy tracą swe nazwy, nie ma również dystansu. Relacje wydają się czymś naturalnym, możliwym

²²⁴ Tamże.

²²⁵ T. Sławek, *Przed-teo, za-logia*, op. cit.

²²⁶ A. de Saint-Exupéry, op. cit., s. 49.

w wyniku spotkania. Nie są obciążone wcześniejszym doświadczeniem i wiedzą, które w tej historii sytuują się w pamięci, lecz tylko poprzez 'wypełnione' znaczeniem nazwy (jelonek to dzikie zwierzę, które nie może przecież przebywać w pobliżu ludzkiego dziecka. Ich znajomość kończy się, gdy tylko opuszczają teren lasu i odzyskują pamięć słów). Raz jeszcze „mowa jest źródłem nieporozumień”. Tam, gdzie znikają rzeczowniki, skraca się dystans, tworzy się więź [M. S., s. 41-43].

Z jednej strony, aby doświadczyć obecności pa\$ozyta, aby go usłyszeć, trzeba milczeć:

Otwórz swe oczy i uszy, otwórz drzwi, serce, dom, swe ramiona. (...)

Otwórz wszystko, lecz nie otwieraj swych ust. [S, s. 9]

Dopiero wtedy słyhać szum, hałas, głos, język, pa\$ozyta.

Z drugiej strony przedrostek *para-* wciąż oznacza bycie blisko, tuż obok. Staje się, jak pisał Serres, miarą dystansu – między odbiorem a ekspansją, między tym, co sam dam od siebie a tym, co przyjmę jako swoje, do oswajanego, a więc przybliżanego świata. Mówiący lis jest więc pa\$ozytem, który pozwala Małemu Księciu przybliżyć się do siebie, stanąć tuż obok, *para-*. To samo może uczynić Uczestniczący, który zetknął się po raz pierwszy z Pojęciokształtem. Gdy doświadcza obecności /ludzi-człowieka/, milczy. Przygląda się, otwiera swoje uszy, swój umysł. Przybliża i oddala twarz, dostrzegając z bliska wcześniej prawie nieczytelne słowa, ukryte w większych literach. Zaczyna tworzyć relację, oswajać obcego. Pracuje myślą, piórem. Rozpoczyna się transkrypcja materiału genetycznego Pojęciokształtu, wracamy tym samym do procesu życiowego wiru\$a.

W miarę wzmocnienia więzi dystans ten może jednak zmniejszyć się niemalże do zera, doprowadzając do sytuacji, w której bliżej już być nie można. Całkowite oswojenie doprowadza do tego, że świat rzeczywiście gotowy jest do zamieszkania, a my zaczynamy postrzegać go jako to, co swoje. Nadane sobie prawo własności doprowadza wprawdzie do odarcia słowa, doświadczenia, wiedzy ze zdolności do rozruszania systemu, ale za to daje poczucie bezpieczeństwa.

Całkowite oswojenie pozwala nam również otworzyć usta i rozpocząć budowanie interpretacji, użycie. Moment przyswojenia²²⁷ staje się więc punktem przejścia od poezji ku prozie, rozumianej jako przestrzeń poznania:

Los utworów dawnych artystów słowa jest taki sam, jak los samego słowa.
Odbywają one drogę od poezji ku prozie. Przestaje się je widzieć, a zaczyna poznawać²²⁸.

Moment przyswojenia jest zatem przejściem do stanu równowagi, a więc do abstrakcji, teorii, martwej przestrzeni, w której język z powrotem staje się tylko przezroczyście narzędziem. Dzięki temu zaczynamy traktować świat jako oznakowane przez nas terytorium, zapominając, że tak naprawdę zawsze pozostajemy bezdomni, oczekujący jedynie na śmierć:

Świat będzie istniał nawet wtedy, gdy mnie (już/jeszcze) nie będzie [S, s. 146].

Świat oswojony oznacza zatem przestrzeń abstrakcyjną, stan równowagi, w którym słowo jest nasze, pozbawione cudzego głosu i witalności, stając się martwą komórką. To jest właśnie słowo-grób, o którym pisał cytowany już wcześniej Augusto de Campos. Przypomnijmy:

System komunikacji językowej dążący do łatwego zaspokojenia potrzeb komunikacyjnych odziera słowo z jego żywotności, zmieniając je w słowo-grób [oryg. *túmulo-tabu*], martwą komórkę w żywym jeszcze organizmie.
Poezja jest odwrotnością tego procesu.²²⁹

Nadając sobie prawo własności, poprzez osvajanie, czyli zbliżanie się do świata, do języka, do słowa, okrada się go z żywotności, i przekształca w grób.

²²⁷ Przywołajmy fragment „Pojęcia lęku” Sørensa Kierkegaarda: (...) Sokrates zarzucał sofistom, że wprowadzić potrafili mówić, ale nie potrafili rozmawiać, co znaczyło, że na każdy temat potrafili dużo powiedzieć, ale brakowało im momentu przyswojenia (uwewnętrznienia). A tajemnicą rozmowy jest właśnie przyswojenie. S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, przeł. A. Szwed, Kęty: Antyk, 2000, s. 22.

²²⁸ W. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, przeł. przeł. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. M. R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 58.

²²⁹ A. de Campos, *The Concrete Coin...*, op. cit., s. 58.

„Słowo umarło, a język stał się podobny do cmentarza”, pisał Wiktor Szklowski²³⁰. Oto stan równowagi, stan śmierci.

Powróćmy do czwartej konsekwencji sposobu publikowania Pojęciokształtów: **wystawa zawsze ma charakter czasowy**. Ten ważny i ściśle określony czas wystawy okazuje się niewystarczającym do oswojenia. Zwrócił na to uwagę Tadeusz Sławek, sytuując się ‘poza’ tekstami Stanisława Dróżdża:

Wchodząc i poruszając się wśród tych tekstów, stale mamy wrażenie przechodzenia jakby ‘na wylot’, ‘wchodzenia’ i ‘wychodzenia’, między którymi to czynnościami nie ma nawet tyle miejsca i czasu, by ‘zamieszkać’²³¹.

Nadawanie sobie prawa własności zawsze odbywa się już w stanie użycia Pojęciokształtów, poza światem poezji konkretnej Dróżdża, poza wystawą. Tam, gdzie możliwa jest interpretacja.

Świat oswojony także jest pa\$ozytem. Pracuje na relacji Uczestniczący-Pojęciokształt, próbując włączyć treścioformy do swoich oswojonych już słownarzędzi. Dąży do ustanowienia na nowo systemu, którego zakres tym razem pochłonie relację Pojęciokształtu do Uczestniczącego, dokonując reterytorializacji. Innymi słowy Pojęciokształt przestaje być energią zdolną do rozchwiania systemu i zerwania abstrakcyjnej równowagi, gdy staje się jedną z form komunikacji, przestaje zadziwiać, ożywiać, inspirować. Gdy zostaje zasłonięty, przestaje być widoczny. Staje się kolejnym oznakowanym terytorium, przestrzenią gotową do zamieszkania. Tylko wtedy Pojęciokształty przestają wzruszać, nie należąc już do sfery poezji. Ich miejsce zajmą inne wiru\$y. Przypomnijmy: system zawsze będzie miejscem transformacji, balansującym, drgającym układem sił, do którego nieustannie podłączają się kolejne pa\$ozyty.

²³⁰ W. Szklowski, op. cit., s. 55.

²³¹ T. Sławek, *‘Poza’ tekstami Stanisława Dróżdża*, op. cit., s. 4.

Słowo-grób i język-cmentarz świata oswojonego stoi niejako w opozycji do Pojęciokształtu-inskrypcji, otoczki znajdującej się w przestrzeni wystawy-cmentarza. Pierwsze z nich to martwa, uwewnętrzniona, przyswojona i uśmiercona komórka, która niegdyś była aktywnym pa\$ozytem. Teraz jest na nowo uśpionym wiru\$em, być może nawet rzeczywiście martwą materią. W tej przestrzeni zakopujemy słowa na cmentarzu.

W świecie poezji konkretnej proces jest odwrotny: tutaj słowa się odkopuje, pozostawiając w przestrzeni wystawy, muzeum, już tylko same inskrypcje i kamienie nagrobne: memento, otoczkę; pusty grób. Uaktywniony Pojęciokształt działa już gdzie indziej, podłączając się do relacji Uczestniczący-świat oswojony, i wprowadzając system w silniejsze drgania, zdolne wzruszyć stan 'Ja', wprowadzić go w ruch. Tutaj grób jest początkiem, zyskując moc wskrzeszania słów świata oswojonego. Nie czyni nas na nowo bezdomnymi, ale przypomina, że zawsze byliśmy i będziemy bezdomni. W świecie poezji konkretnej Dróżdża głód konkretności, którego domagał się Szklowski²³², został zaspokojony: słowo stało się ciałem. Proces transkrypcji rozpoczął się od nowa.

Pojęciokształty, wraz z upływem czasu, mogą przejść ponownie w stan uśpienia. Pamiętajmy o tym, że Tło/Język są potencjalnym Pojęciokształtem, lecz relacja ta może ulec odwróceniu:

Każdy język jest jedynym w swoim rodzaju siewcą pa\$ozytów. [S, s. 189]

To tłumaczy również dlaczego każdy język jest źródłem nieporozumienia, o czym wspomniał lis. Ma w sobie już jakiś rodzaj szumu, hałasu, zakłóceń. Jest przecież systemem, nie istnieje bez błędów, bez pa\$ozytów. Przypomnijmy raz jeszcze:

Działa, ponieważ nie działa. [S, s. 72]

²³² Tamże, s. 57.

Okazuje się, że Pojęciokształty równie dobrze stają się potencjalnym Tłem/Językiem, gdy podłącza się do nich świat oswojony. Zaczynają się zrastać z zajmowaną przestrzenią, stają się niewidoczne.

To samo można zaobserwować w przypadku Pojęciokształtów, które opuściły przestrzeń galeryjną, i zostały pokazane na elewacjach budynków. Po jakimś czasie tak bardzo 'zrosły' się z tą przestrzenią, że przestały w ogóle być widoczne²³³. Stały się jej integralnym elementem, tak jakby były tam od zawsze. Tak, jakby zostały zaplanowane wspólnie z budynkiem. W pewnym sensie straciły również status dzieła sztuki, stając się na powrót jedynie Tłem. Przypomnijmy: wspomniane już wcześniej Tło, jak również Język, były potencjalnym Pojęciokształtem. Okazuje się, że proces ten jest odwracalny. Pojęciokształty także są potencjalnym Tłem/Językiem.

Jest to widoczne w przypadku realizacji /lub/ na elewacji Centrum Kultury Katowice, która, odnosząc się w swej sferze interpretacyjnej do zagadnień związanych z szeroko rozumianą reklamą, sama stała się w końcu powierzchnią reklamową, na której bez żadnych konsekwencji można montować wielkoformatowe plakaty, zapraszające do wzięcia udziału w innych wydarzeniach kulturalnych.

Fot. 36 S. Drózd /lub/

Centrum Kultury Katowice im. Krystyny Bochenek, 2013 rok, fot. M. Kłoskiewicz



²³³ Kilka osób zapytanych, czy dostrzegły słowo 'lub' powtórzone kilkakrotnie na elewacji budynku CKK w Katowicach, odpowiedziało przecząco, mimo że mijają go codziennie.

Podobny los, chociaż w znacznie mniejszej skali, spotkał /klepsydrę/ umieszczoną na fasadzie Bunkra Strzegomskiego, siedziby Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, która stała się tymczasowym Tłem dla reklamy innej wystawy. Powyższe zjawisko potwierdza jedną z zasad sformułowanych przez Serresa:

(...) pa\$żyt ma tylko jednego wroga. Jest nim inny pa\$żyt czyhający, by zająć jego pozycję [S, s. 107]

Fot. 37 S. Drózdź /klepsydra/

Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, 2013 rok. Fot. M. Kłoskiewicz



Wiąże się to z konsekwencją sposobu objawiania się Pojęciokształtów. Wystawy zawsze mają charakter czasowy, dlatego w pochodzie pa\$żytów czasowo wystawiane prace są płynnie zastępowane przez następne. Powyższa prawidłowość najwyraźniej nie ominęła również stałych ekspozycji, zamieszczonych na fasadach budynków w przestrzeni publicznej. Także i one zostały częściowo zasłonięte przez obecność kolejnych wydarzeń-pa\$żytów, zaznaczonych w postaci reklamy.

Owo dopasowanie do miejsca jest również efektem innej zasady działania pa\$żyta: to w jego interesie jest tak upodobnić się do przestrzeni, by z czasem stać się niewidocznym, być integralną częścią otoczenia. To jeden z efektów ubocznych bycia jokerem, białym domino, posiadającym zdolność mimikry, która pozwala mu przetrwać w trudniejszych sytuacjach i ujawnić się niespodziewanie na nowo [S, s. 64]. Paradoksalnie bowiem zasłonięty Pojęciokształt, w obu tych przypadkach, zostaje ponownie dostrzeżony przez odbiorców już zainfekowanych, wzbudzając tym samym kolejne pytania, jak chociażby poruszoną powyżej kwestię możliwości utraty statusu dzieła sztuki.

Jeśli „opatrzyło” nam się już /lub/ na elewacji CKK, jeżeli przestaliśmy je dostrzegać, z pewnością ponownie wzbudzi nasze zainteresowanie, częściowo zasłonięte przez materiał reklamowy:

Masz dostęp; nie masz dostępu. [S, s. 158]

Zawsze zresztą miały zdolność dopasowywania się do miejsca, w którym występowały. Są pa\$ozytami, pożerają to miejsce, ich mocą jest okupacja przestrzeni. Dróždź zawsze bardzo dokładnie zapoznawał się z wymiarami i kształtem galeryjnej czy muzealnej sali, w której miał pokazywać swoje prace. Nie było mowy o dowolności, każdorazowo przygotowywał dokładne wytyczne²³⁴. Jak pisał Serres:

Aby zyskać, aby działać, pa\$ozyt musi dopasować się do miejsca. [S, s. 64]

Mutacje

Pojęciokształty noszą w sobie załączek zmiany. Nigdy nie można było powiedzieć: ten oto Pojęciokształt przybrał postać ostateczną. Wiele z nich ulegało przeobrażeniu w zależności od miejsca pojawiania, tymczasowej realizacji. Mają w sobie jakąś potencjalność bycia „inaczej zapisanym”. Każdy Pojęciokształt uzyskiwał w całokształcie swojego życia różne formy, mutował między innymi z poziomu kartki papieru ku przestrzeni trójwymiarowego prostopadłościanu, w przypadku /między/, zmieniał kolor tła i poszczególnych liter (przypadek /samotności/ czy /zapominania/), ulegał zakrzywieniu (/optimum/), zmieniał kształty (/było, jest, będzie/ ku /klepsydrze/) czy wreszcie dopuszczał użycie różnych czcionek, od maszynopisowych do komputerowych (np. /słowo/). Wielu przykładów dostarczają również szkice Dróždźa, w których rysował różne kształty swoich treścioforn, wybierając tę najbardziej odpowiednią, najciekawszą, być może najbardziej zaskakującą.

²³⁴ Wspominał o tym między innymi w rozmowie z Dawidek Gryglicką: *Ja zawsze daję szczegółowe i ostre wskazania dla wykonawcy. Musi wykonać pracę odpowiednim krojem, o takiej i takiej wysokości, w takim, nie innym formacie, z marginesami. Nie może być mowy o dowolności ze strony wykonawcy.* M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 203.

Liczba sposobów zaistnienia, w kontekście miejsca występowania, a więc opracowań, antologii oraz wystaw indywidualnych i zbiorowych jest policzalna. Każdy z opublikowanych Pojęciokształtów wystawiony na widok publiczny przybrał konkretną, zmateriałizowaną i wymierną postać. Na uwagę zasługują szczególnie przestrzenie galerii sztuki czy muzeum, które były traktowane jak lokalne układy odniesienia, w których Pojęciokształty przejmowały przestrzeń na własny użytek. Sam Artysta podkreślał, że nie mogło być mowy o przypadkowym użyciu czcionki, jej rozmiaru czy rozkładu poszczególnych prac. Każda konkretna wystawa to określone miejsce i ograniczony czas. Można w niej wziąć bezpośredni udział, wejść pomiędzy Pojęciokształty, i doświadczyć ich na własne oczy. Okazuje się zatem, że kolejność elementów świata, chociaż nieprzypadkowa, nie jest raz na zawsze pewna i ustalona. Potencjalna zmienność układów to jeden z elementów „statycznej dynamiczności”, która stawała się dzięki temu uchwytana, widoczna, wyczuwalna²³⁵.

W rozmowie z Małgorzatą Dawidek Gryglicką Dróżdź bardzo mocno podkreślał znaczenie sposobu wykonania każdego elementu. Sama idea odrywa się od galeryjnego punktu i krąży w umysłach Odbiorców, ale wykonanie, dzięki któremu uczestnik wystawy staje się Uczestniczącym (odczytuje na nowo rozmieszczone Pojęciokształty w pewnej konfiguracji), za każdym razem było ustalane na nowo. Wizja Artysty przenikała również katalogi towarzyszące wystawom, w których decydował o wyborze materiałów czy opracowaniu graficznym²³⁶. Nawet w przypadku tak autonomicznej pracy, jaką jest */między/*, każda możliwość zaistnienia wiązała się z przygotowaniem projektu od nowa. Dróżdź wspomina o tym w rozmowie z Dawidek Gryglicką:

Muszę jednak dodać, że do każdej wystawy *Między* robię nowy projekt.

Między zmienia się zależnie od przestrzeni, w której jest prezentowane.

²³⁵ Jestem tradycjonalistą... Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Paweł Majerski, „Opcje” 1998, nr 3, s. 29.

²³⁶ Jednym z wielu przykładów jest chociażby katalog towarzyszący wystawie retrospektywnej – POJĘCIOKSZTAŁTY. POEZJA KONKRETNA (wybór tekstów z lat 1967-1993), zorganizowanej w 1994 roku w BWA we Wrocławiu.

Wystawa do Galerii 86 w Łodzi wymagała nowego projektu, w Katowicach innego²³⁷.

Fragment rozmowy pokazuje, że miejsce występowania Pojęciokształtu miało wpływ nie tylko na układ poszczególnych plansz, lecz również na wygląd samych Pojęciokształtów, przyczyniając się tym samym do ich zmiany. Nigdy zatem nie można było powiedzieć, że ta konkretna treściowość jest skończona i ostateczna, gotowa do powielania, o ile tylko pojawi się potencjalne tło. Jest to ważne także z punktu widzenia możliwych powrotów do danego Pojęciokształtu. Praca zaistniała, a potem była modyfikowana, pojawiała się na nowo w innej konfiguracji, chociaż wciąż przesiąknięta tą samą genetyczną informacją. Nieważne, czy Artysta wracał do niej podczas kolejnej wystawy, czy, jak miało to miejsce w przypadku */zapominania/*, po ponad trzydziestu latach od czasu pojawienia się pierwszego szkicu²³⁸. Tutaj ciągłość pracy nie jest wyznaczona przez tradycyjnie mierzony czas, trzydzieści lat traci swoje znaczenie, bo twórczą pracą Dróždźa rządzą inne prawa, mianowicie życie danego Pojęciokształtu, naznaczone zdarzeniowością kolejnej otoczki, będącej efektem nagłego objawienia/impulsu i, w dalszym etapie, konsekwentnego dojrzewania owej myśli, przybierającej różne konkretne kształty.

Dotarliśmy tym samym do ważnego pytania o zewnętrzną formę Pojęciokształtów, o charakter ich otoczki. Stworzone formy, będąc przecież wirusem, posiadają bowiem jeszcze jedną niezwykle cenną cechę: mogą mutować.

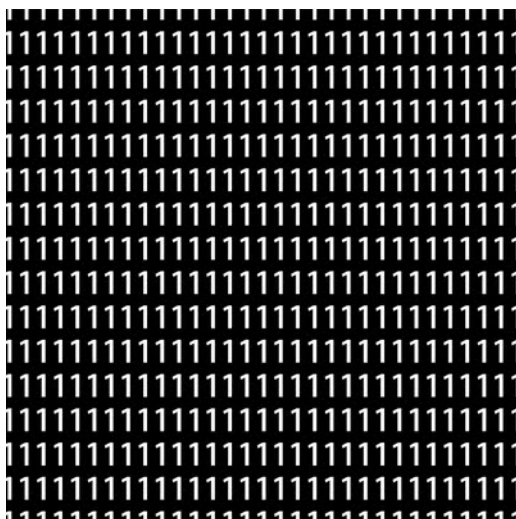
Pojęciokształt filtruje i tworzy znaczenia, odsłaniając mechanizmy obronne Uczestniczącego. Jeśli zrujnuje jego świat oswojony, i na nowo przypomni mu o bezdomności, wraca do swojego nurtu [S, s. 186], by zaatakować ponownie, gdy organizm Uczestniczącego zdąży się już uodpornić.

²³⁷ M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 201-202.

²³⁸ Oto fragment wywiadu, w którym Dróždź powraca do */zapominania/*: „W nocy na półce obok siebie miałem zawsze zeszyt, zapalałem lampkę i notowałem, bo wiedziałem, że do rana mogłem zapomnieć. Gdybym nie zapisał *Zapominania*, to nie wiem, czy ono kiedykolwiek uzyskałoby taką formę. W ubiegłym roku, po trzydziestu paru latach coś mnie olśniło, mianowicie, że *Zapominanie* należy rozbudować i zastosować różne przekształcenia. Zacząłem nad tym pracować. Na razie jestem w trakcie”. M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 200.

Zacznijmy od */samotności/*. W pierwszej monografii wydanej w 2009 roku, zawierającej prace Stanisława Dróżdża z lat 1967-2007, wśród tekstów na stronie dziesiątej pojawia się w towarzystwie */języka/*, */niepewności/*, */trwania/* czy */zapominania/* także */samotność/*. Pierwotnie treściowe formy zostały opublikowane w katalogu do wystawy z 1969 roku: „Poezja strukturalna. Pojęciokształty” (Poznań, Galeria odNOWA) (fot. 11). Kopia maszynopisowych jedynek tworzy pozorny kształt kwadratu, suma jednostek każdego boku wcale bowiem nie determinuje postrzeganej figury (w pionie 7 powtórzonych cyfr, w poziomie – 13). Brakuje również krawędzi. Cóż to więc za kwadrat zbudowany z dwóch boków o nierównej długości?

Fot. 39 S. Dróżdż */samotność/*



Fot. 38 S. Dróżdż */samotność/*



Fot. 40 S. Dróżdż */samotność/*



Złudzenie kształtu narzuca się jednak postrzegającemu oku samoistnie. Jest to pewien gest uproszczenia, sprowadzający naturalnie uchwyconą regularność do możliwie najprostszej figury geometrycznej, rządzący się regułą jednorodności i podobieństwa do tego, co utrwaliło się jako ślad pamięci w umyśle postrzegającego²³⁹ (są to więc ślady świata oswojonego). Co więcej, to właśnie wizualność formy daje się organizować według geometrycznych wzorów. Owa skłonność percepcji do postrzegania rzeczy jako czystych kształtów miałyby być zdaniem Rudolfa Arnheima, równoważona przez język, poprzez pojęcie²⁴⁰. Tymczasem jakaś twórcza myśl łączy ową /samotność/ z kształtem kwadratu, chociaż sam kształt, mimo swej narzucającej siły, nie musi być obciążony znaczeniem.

Pojęciokształt z 1967 roku ukazał się ponownie na nienumerowanej stronie wspomnianej monografii (fot. 39). Wprawdzie tym razem strona książki ma już niepozorny kształt kwadratu (22,9x22,9 standardowej miary), ale oto zaskoczenie: to samo, chociaż wydaje się ciągle tym samym (powiązane datą, naturalnym skojarzeniem i tytułem), uległo jednak zmianie. Wyłania się tym samym pytanie o tożsamość Pojęciokształtu. Zielone skopiowane maszynopisowe jedyńki na białym tle stały się białymi, zapisanymi czcionką komputerową cyframi na czarnym tle, zmieniła się ich wielkość, wydłużył odstęp pomiędzy poszczególnymi znakami²⁴¹. Pojawiły się do tego „urywające się” przy brzegach cyfry, które przenoszą pozornie ze stanowionego przez siebie kształtu w przypadku kopii ze strony dziesiątej ku sugerowaniu chęci wyjścia poza kartę książki. Poza kartę, ale nie poza Tło. Zamiast pozorów kształtu otrzymujemy więc pozór ruchu – potencjalnej możliwości rozszerzania się pojęciokształtu w nieskończoność. Czy jednak rzeczywiście można

²³⁹ Zwracał na to uwagę Arnheim. Kształt przedmiotu nie jest wyznaczany jedynie przez jego krawędzie. Jego postrzeżeniowy charakter, jak pisze niemiecki badacz, „(...) stanowi pochodną wzajemnych zależności i powiązań, które zachodzą między przedmiotem fizycznym, warunkami świetlnymi w środowisku działającym jako przenośnik informacji oraz stanem systemu nerwowego obserwatora”. Zob.: R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004, s. 66.

²⁴⁰ R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011, s. 273, 282.

²⁴¹ W opisaney formie /samotność/ została zaprezentowana podczas wystawy „Stanisław Dróżdż. Początek. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007” zorganizowanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (26 X-6 XII 2009 r.) Kuratorką wystawy była Elżbieta Łubowicz.

tu mówić o chęci wyjścia poza? Przecież to tylko 'okaleczone' znaki, ich fragmenty położone na końcach kwadratu kartki, ucięta powtarzalność²⁴².

Konieczne jest zatem wprowadzenie rozróżnienia między wystawą a cytatem. W rozmowie z Dawidek Gryglicką Dróżdź podkreślił, że wykonanie żadnej z prac nie mogło być dowolne:

Cóż to znaczy dowolność? Jeśli napiszę pracę *Samotność* innym krojem, to wtedy ta praca już odpada²⁴³.

Nie chodzi jednak o raz ustaloną miarę poszczególnych prac, lecz o przestrzeń, na tle której miały być prezentowane. Inaczej wyglądały na zwykłej kartce papieru, zapisane przy użyciu maszyny do pisania, inaczej w przestrzennej formie w galerii. Zatrzymajmy się więc jeszcze na chwilę przy liczeniu. Na stronie dziesiątej w monografii w sumie można się doliczyć 91 jedynek w */samotności/*, 126 pytańników w */niepewności/*, tyleż samo znaków w */pewności/* i */wahaniu/*. Liczba jedynek w kolejnej odsłonie w monografii jest nieodgadniona, bo nie do końca wiadomo, co zrobić ze znakami 'okaleczonymi'. Pojęciokształt */samotność/* zostaje pokazany między innymi również w cytowanym już artykule „Nie ma łysych” autorstwa Adwersarza²⁴⁴, zachowując wprowadzicie kształt niby-kwadratu, lecz składając się już tylko z 78 jedynek. Podobnym swobodnym przekształceniom uległ drugi podliczany tutaj pojęciokształt.

Pierwsze pytanie, jakie się nasuwa, dotyczy więc możliwości cytatu. Powyższe przykłady pokazały, że o ile w przestrzeni galerii nie może być mowy o dowolności, o tyle praktyka odwołania kwestionuje perspektywę nadzoru i wierności. W przywołanych Pojęciokształtach zostaje jeszcze tytuł, ale przecież znaczna część prac go nie posiada, zostając jedynie zasygnalizowaną w nawiasach, a więc nieuprawomocnioną.

Beztytułowe prace utrudniają nie tylko identyfikację, lecz również analizę. Pozbawione miary dodatkowo tracą również cudzysłów. Stają się po prostu: słowem,

²⁴² W podobny sposób zaprezentowane zostały inne prace w monografii, tak jakby „próba wyjścia poza” była pewną zasadą. Zob.: *Niepewność – Wahanie – Pewność*, Przypadek x, Continuum, (Teksty cyfrowe), (lub), (przyimki: przed, po, za) i Klepsydra (było, jest, będzie).

²⁴³ M. Dawidek Gryglicka, op. cit., s. 270.

²⁴⁴ [W. Roszewski] Adwersarz, *Nie ma łysych*, op. cit., s. 12.

trwaniem, życiem-śmiercią, białym-czarnym czy... i tu znów zawieszeniu ulega wyliczenie, gdyż trzeba sobie zadać pytanie o możliwość deklinacji. /*Początekkońcem*/ nie jest tożsamy z /*początkiemkońcem*/ . Oto kolejny problem. Rozwiązaniem nie jest również włączanie czy raczej przepisywanie Pojęciokształtów do analizy. Teoretycznie możliwe wydaje się zamieszczenie zdjęć 82 plansz /*czasoprzestrzennie*/ , 54 części /*klepsydry*/ , trójwymiarowego /*między*/ czy fotografii 28 zegarów z pracy beztytułowej z 1978 roku (żadna to przyjemność z oglądania statycznego zdjęcia, do której dołączono skrupulatny opis, w jaki sposób wskazówki każdego z zegarów się poruszały, o ile się poruszały). Można by ostatecznie zamieszczać fragmenty, ale które elementy wybrać, skoro w świecie poezji konkretnej Dróżdża nie ma hierarchii, wszystkie plansze są równie ważne na mocy wariacji i permutacji, bez szans na reprezentacyjność.

Musi istnieć wobec tego wspólnota tych, którzy zetknęli się ze światem Dróżdża i potrafią dokonać jednoznacznej identyfikacji mimo braku miary i mimo częstego braku dostępu do całości. Jest to wspólnota zainfekowanych. Tożsamość jego prac nie utrzymuje się poprzez konkretny obraz, tytuł czy opis, nie mówiąc o dacie powstania, lecz dzięki tylko jemu właściwej intuicji, impulsowi, który budził go w nocy, kazał brać do ręki długopis i „'szorować' po kartce papieru”²⁴⁵. Pozostaje właściwa mu poetyka, reguły, którym był wierny w ciągu ponad czterdziestu lat pracy twórczej. Jest to pewien rodzaj odcisku palca, artystyczne „linie papilarne” Stanisława Dróżdża. Zacytujmy fragment rozmowy Waldemara Siemińskiego ze Zdzisławem Beksińskim:

Owoce twórczości są dla mnie tym doskonalsze, im bardziej określają jednostkę, która je wydała. Są czymś, co porównałbym do odcisków palców rozpatrywanych z punktu widzenia daktyloskopii. O ile zarzuci się estetykę, wtedy nie ma już odcisków palców estetycznie lepszych lub gorszych. Pozostaje tylko świadectwo tożsamości²⁴⁶.

²⁴⁵ M. Dawidek-Gryglicka, op. cit., s. 268.

²⁴⁶ *Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 4, s. 65.

Świat niby-prostokątów (/niepewność/, /wahanie/, /pewność/), niby-kwadratów (/język/, /samotność/), niby-trójkątów (/zapominanie/, /optimum/) czy niby-klepsydr (/klepsydra/), dopuszczających zmianę wielkości swych kształtów, przy zachowaniu proporcji to przede wszystkim rezygnacja z możliwości odmierzenia. Miarą tożsamości tekstu przestaje być wobec tego wielkość znaków, ich barwa (czern/biel)²⁴⁷, stała jest również odległość między znakami, którą wyznaczają fizyczne możliwości narzędzia. Zarówno w przypadku maszyny do pisania, jak również standardowego edytora tekstu rozstaw znaków i spacji, a w przypadku mechanicznego urządzenia także odległości między wierszami, pozostaje ściśle określona. Nie można bowiem postawić znaku w połowie spacji lub dostosować interlinii bez „gwałtu” dokonanego na maszynie do pisania. Wyjątkiem okazuje się jedynie praca złożona z 82 plansz /czasoprzestrzennie (OD-DO)/ z lat 1969-1993, w której poszczególne znaki/figury zachodzą na siebie, bądź pozostają w bliskim kontakcie, jak gdyby na przekór fizycznym możliwościom narzędzia.

„Odcisk palca” Dróżdża, jego artystyczne „linie papilarne” rozwiązują kwestię tożsamości Pojęciokształtów na tle pracy innych konkretystów, także na arenie międzynarodowej. Nadal jednak pozostaje pytanie dotyczące poszczególnych treści form. Przyjrzyjmy się raz jeszcze /samotności/. Praca jest konkretna, jednostkowa, ale w pewnym sensie rodzi te same pytania, które dotyczą problemu uniwersaliów: czy można wskazać cechę istotową tego Pojęciokształtu? Innymi słowy, jaka liczba jedynek sprawia, że możemy już mówić o /samotności/ Dróżdża? Wiemy z pewnością, że zamieszczone w dwóch artykułach nawiązania do tej pracy, pokazane poniżej, nie są tym Pojęciokształtem²⁴⁸.

1
(samotność)

1111111

²⁴⁷ Poza pracą białe-czarne z 1970 roku. Warto dodać, że w poligrafii barwa również jest miarą.

²⁴⁸ Przykład po lewej pochodzi z artykułu Piechał: M. Piechał, op. cit., s. 60; po prawej – z artykułu Nyczka: T. Nyczka, *Śladem...*, op. cit., s. 25.

Są takie prace, w których może pojawić się pytanie o minimalną liczbę znaków, które muszą się pojawić, abyśmy mogli mówić o Pojęciokształcie. Należą do nich między innymi */samotność/*, */czasoprzestrzenie/* czy */niepewność, wahanie, pewność/*. Nie jesteśmy jednak w stanie wskazać granicy w postaci owej liczby znaków, możemy być natomiast pewni, że zachowanie niby-kształtu, proporcji oraz dopasowanie do aktualnie dostępnej przestrzeni sprawia, że zainfekowany Uczestniczący bez wahania rozpozna, czy dana realizacja bliska jest światu poezji konkretnej Dróżdża, czy też są w niej jakieś zakłócenia. Dotyczy to nie tylko cytatów, realizacji czy przedruków, lecz również całych wystaw, które zostały zorganizowane już po śmierci Artysty. Przywołajmy komentarz Dominika Kuryłka, dotyczący wystawy monograficznej, prezentowanej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i w Zamku Ujazdowskim w Warszawie, w 2009 roku:

Brakowało mi na nich (wystawach – MK) (nie)obecności tekstu w pustej przestrzeni, do której wydaje mi się zmierzał Dróżdż, redukując swoje utwory do niezbędnego minimum²⁴⁹.

Nie ma znaczenia ich rzeczywisty wymiar, ważniejsze okazuje się wrażenie Uczestniczącego. Zachowane zostają tylko proporcje wielkości liter do tła, co jest podyktowane ponownie rozmiarami dostępnej przestrzeni: inaczej będzie wyglądała praca */lub/* prezentująca się na billboardach, inaczej na elewacji CKK w Katowicach, jeszcze inaczej w antologii. Prace muszą być czytelne, Uczestniczący zawsze zatrzymuje się odruchowo w takiej odległości od Pojęciokształtu, jaka jest wystarczająca dla jego oka, która nie męczy jego ciała, co będzie miało ogromne znaczenie przede wszystkim w przypadku odbioru na poziomie tautologii. Wrócimy jeszcze do tego problemu w rozdziale poświęconym zagadnieniom sensu poezji konkretnej Dróżdża.

Zmienia się również krój i rozmiar czcionki, oraz kolor, o ile pozostajemy w opozycji biel-czerń (przypomnijmy: w przypadku */samotności/* jedyne mogły być czarne na białym tle, lub białe na czarnym tle).

²⁴⁹ D. Kuryłek, *Stanisława Dróżdża "pojęciokształty" w pustej przestrzeni*, „Obieg.pl” 05. 05. 2010, [on-line] <http://www.obieg.pl/teksty/17144> [data dostępu 22. 01. 2013].

Mutacja Pojęciokształtów dopuszcza również rozbudowywanie prac (na przykład */czasoprzestrzennie/*, od jednej do osiemdziesięciu ośmiu plansz) i przejście od pracy dwu- do trójwymiarowej, w przypadku */między/*.

Powyższe wątpliwości będą pojawiać się jednak zawsze, dopóki pozostaniemy pod wpływem naszej relacji do świata oswojonego, do tego, co rozpoznawalne. Stosowanie systemu miar pochodzących spoza świata poezji konkretnej Dróżdża zawsze będzie źródłem pytań, na które nie dostaniemy satysfakcjonującej odpowiedzi, dlatego pytanie o minimalną liczbą znaków */samotności/* uznajemy za nieadekwatne. Świat ten wymaga bowiem oczyszczenia przestrzeni postrzegania, naszej wiedzy, zawieszenia naturalnych skojarzeń i zastanowienia się, czy liczenie i porównywanie liczby jedynek we wszystkich dostępnych realizacjach */samotności/* czegoś nas uczy, czy ma dla nas jakiegokolwiek znaczenie zarówno na poziomie odbioru tautologicznego, jak również interpretacyjnego. Ważne jest z punktu widzenia kuratora, który przygotowuje kolejną wystawę oraz dla wykonawcy poszczególnych prac, od strony technicznej. Ma znaczenie również dla konserwatora, który dba o stan konkretnej pracy.

Fot. 41 Nadzór konserwatorski nad wykonaniem */między/* Stanisława Dróżdża, na podstawie projektu artysty (z Kolekcji MOC AK-u), 2011, dokumentacja MOC AK-u. Na zdjęciu: Zofia Kerneder.



Istotne może się okazać także dla tego, kto zechce Pojęciokształt zacytować. W przypadku możliwości mutacji i charakteru chronotopu świata poezji konkretnej Dróżdża, w której wszystkie realizacje są równie ważne, bez względu na czas powstania, zakwestionowane zostaje także pojęcie oryginału. Prace zapisane ręką Artysty, przy użyciu ołówka, długopisu czy maszyny do pisania, zgodne z jego koncepcją, są oryginałami w sensie prawnym, w znaczeniu autografu. Niektóre z nich oznaczone są dodatkowo podpisem Autora i znajdują się w zbiorach osób prywatnych i instytucji. Problem oryginału i kopii pojawia się natomiast w odniesieniu do różnych realizacji danego Pojęciokształtu: które /między/ jest oryginalne? Czy to, pokazane podczas wystawy w WiMBP we Wrocławiu w 1968 roku, czy w swej pierwszej trójwymiarowej odsłonie w Galerii Foksal, w 1977 roku, czy raczej w krakowskim Bunkrze Sztuki w 2001 roku? Każda z tych realizacji była jedyna i konkretna, dopasowywana zawsze do danej przestrzeni. Każda przetrwała również w dokumentacji, w postaci zdjęć służących potem jako gotowy materiał do „cytowania”, które musimy wziąć w cudzysłów. Problem polega jednak na dosłownym przybliżeniu fragmentu treściowemu. W jaki sposób „przytoczyć” kawałek świata poezji konkretnej Dróżdża, skoro w swej pełni realizowany jest tylko na wystawie? Jedynie poprzez kopię, fragment, próbkę. Kopiowanie obejmuje przestrzeń katalogów z wystaw, komentarzy, artykułów i prac naukowych, recenzji, a więc tych miejsc, w których konieczna okazuje się transkrypcja Pojęciokształtu w całości lub części, w procesie przejścia do sfery dokumentacji, z powrotem na kartkę papieru: przepisany, przedrukowany, bądź pokazany w postaci fotografii lub filmu z wystawy.

Pozostając w zasięgu oddziaływania reguł świata poezji konkretnej Dróżdża, widzimy, że raz jeszcze trzeba zawiesić rozpoznawalne, które może i daje się zastosować (jesteśmy w stanie liczyć, mierzyć i nazywać poszczególne znaki), ale staje się jednocześnie źródłem pytań nieadekwatnych do reguł chronotopu treściowemu. Problem tożsamości, oryginału i kopii związany z możliwością mutacji Pojęciokształtu-wirusa w obrębie świata poezji konkretnej, dostosowującego się do różnych przestrzeni, nie może być więc sprowadzony tylko do zewnętrznej otoczki

treścioformy. Rację miał Vos, pisząc, że stosowanie środków i miar opartych na dychotomii forma-treść w świecie, w którym rządzą treścioformy, będzie źródłem paradoksów i nieporozumień²⁵⁰. Trzeba więc szukać innych miar, adekwatnych do reguł tego artystycznego świata. Jedną z nich będzie wspomniana już miara **dystansu** – zbliżania i oddalania się od Pojęciokształtów zarówno w fizycznej przestrzeni wystawy (problem czytelności pracy, odległości oczu, stóp), jak również w kontekście oswajania świata poezji konkretnej, tworzenia relacji, więzi, podłączania się do pochodów pa\$ożyków, dla których świat ten okazał się znakomitą pożywką (przypomnijmy: przedrostek para- w słowie *le parasite* jest właśnie miarą tego dystansu, oznacza bycie tuż obok, blisko, „bycie związanym”). Ów dystans także jest czymś naturalnym: jeśli stanę zbyt blisko, Pojęciokształt przestanie być dla mnie czytelny. Jeśli za bardzo się do niego przybliżę, uczynię go całkowicie swoim, sobą, przemienię go w kolejny „słowo-grób”, martwe słowo, niezdolne do rozchwiania systemu.

Drugim ważnym elementem tożsamości treścioformy, z punktu widzenia Uczestniczącego, jest Pojęciokształt realizujący się już poza swoją otoczką. O jego tożsamości decyduje bowiem materiał, który został już przepisany z nici DNA treścioformy do pamięci Uczestniczącego. Przepisany właśnie, ale nie skopiowany. Kopie mamy tylko w służbie cytatów, na kartkach papieru, w katalogach, w recenzjach, w komentarzach. W sferze pamięci mamy do czynienia z formą prowirusa, czyli ze stanem zintegrowania Pojęciokształtu z macierzystymi komórkami Uczestniczącego-*hôte*. Przepisaną nicią pojęcia i przepisaną nicią kształtu – już nigdy oddzielnie, ale równocześnie wraz ze wszystkimi możliwymi mutacjami, które wyszły spod ręki Artysty. Tylko wtedy nie jest to podobieństwo i tylko dzięki tak rozumianej tożsamości /*samotność*/ zawsze będzie /*samotnością*/, bez względu na różne jej realizacje na ścianach wystaw czy na kartach katalogów i antologii. Wszelka zmiana widoczna jest bowiem na poziomie memento, otoczki, którą

²⁵⁰ E. M. Vos, op. cit., s. 34.

Pojęciokształt-pa\$ożyt opuszcza i pozostawia, wnikając za pośrednictwem oka do ciała swojego Uczestniczącego- *hôte*.

Trzeci warunek tożsamości Pojęciokształtu odsyła nas ku pytaniu o ontologię świata poezji konkretnej Dróždza. Jak zostało to już zasygnalizowane wcześniej, świat ten nie rezygnuje z pojęcia obiektu, rozumianego jako to, co może stać się przedmiotem przedstawienia. Musimy jednak pamiętać o świadomym rozróżnieniu słownika świata oswojonego i słownika Pojęciokształtów. Ekspozycyjność Pojęciokształtów, ich wystawianie na widok publiczny w galerii, na powierzchniach budynków czy w muzeum zmusza do wprowadzenia Serresowskiego pojęcia quasi-przedmiotu. Pa\$ożyt nie może przecież żyć bez ciała swojego gospodarza. Innymi słowy Pojęciokształt-wiru\$ istnieje jako przedmiot w rozumieniu pojęcia świata oswojonego, natomiast jego życie rozpoczyna wraz z pojawieniem się organizmu Uczestniczącego-gospodarza. Wtedy staje się quasi-przedmiotem. Aby przybliżyć wyróżnione pojęcie, Serres nawiązał do meczu piłki nożnej, w którym piłka jest takim właśnie quasi-przedmiotem, natomiast gracz będący aktualnie przy piłce, jest przez nią desygnowany, staje się podmiotem, odzyskującym na moment 'Ja', w tymczasowej wspólnocie piłkarzy rozgrywających mecz. Podobnie jest w świecie poezji konkretnej Dróždza. Pojęciokształt-pa\$ożyt, rozpoczynając transkrypcję, naznacza również Uczestniczącego etykietką podmiotu, powołując go do istnienia, o ile ten będzie gospodarzem, nosicielem:

Kim jesteśmy? Tymi, którzy przekazują sobie piłkę? Tymi, którzy jej nie mają? Quasi-przedmiot, dopóki jest przekazywany, tworzy wspólnotę; jeśli się zatrzymuje, tworzy jednostkę. [S, s. 225]

Dopóki zatem Pojęciokształt-pa\$ożyt jest przekazywany, tworzy wspólnotę podmiotów poezji konkretnej Dróždza. Ten, który aktualnie przemawia na ich temat, staje się na chwilę centrum owej gry, na nim spoczywają oczy innych odbiorców, wokół niego się koncentrują. 'Ja' okazuje się ruchome, podobnie jak pojęcie centrum i peryferii, i pozostaje przekazywane za pośrednictwem Pojęciokształtu-pa\$ożyta (quasi-przedmiotu).

W świecie relacji liczą się zatem jedynie zmiany pozycji. 'Ja' jestem podmiotem tylko gdy stykam się w świecie aktualnym z quasi-przedmiotem tego świata i jestem przez niego naznaczony, czyli w przypadku poezji konkretnej Stanisława Dróżdża, z Pojęciokształtem. Przypomina to grę w szachy, w której pionek może zabić króla, może stać się królową.

Świat Pojęciokształtów Dróżdża ma swój dokładnie określony budulec: litera, cyfra, linia. Być może nawet już nie znak, ale pionek. W wielokrotnie cytowanej rozmowie z Dawidek Gryglicką, konkretysta wyróżnił cyfrę, mówiąc iż jest bardzo abstrakcyjną wartością w kontekście poezji konkretnej, do tego nośną, gdyż „(...) można ją obracać na wszystkie strony i sposoby, a ona ciągle pozostanie sobą”²⁵¹. To samo można powiedzieć o pojęciach geometrycznych (punkt, linia), znakach interpunkcyjnych i literach. Pod tym względem nie ma między nimi żadnej różnicy. Dzięki swoim zmysłom jesteśmy w stanie zidentyfikować cyfrę czy literę bez względu na to, czy widzimy jej odbicie lustrzane czy odwrócenie o 90° czy 180°. Dotyczy to również większych ciągów w postaci liczb czy słów. Takim przykładem są chociażby beztytułowe antypody czy alternatywa, obie prace z 2006 roku (jak również koło wpisane w kwadrat z 1972 roku). Mogą być do tego rozrzucone, brak liniowego uporządkowania nie stanowi problemu, czego przykładem jest */między/*. Pionki stoją obok siebie, a każdy z nich jest do drugiego podobny. W tej grze nie ma miejsca dla króla, to świat równych sobie. Aby gra mogła trwać, król musiał zginąć zanim na planszy zapanował porządek zajętego miejsca. Tutaj najważniejsze okazuje się tło, plansza, na której pojawiają się owe pisane obrazy, relacja, sieć.

O wiele lepiej opisane zależności pokazują warcaby Dróżdża. Każdy z nas jest taki sam, nasze ruchy są ograniczone tylko przestrzenią planszy. Możemy zmieniać pozycje dowolnie, o ile nie wychodzimy poza planszę świata aktualnego.

²⁵¹ M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji*, op. cit., s. 272.

Fot. 42 S. Dróżdż /*białe warcaby*/



W tym sensie również relacja poprzedza przedmiot. Zwrócił na to uwagę Tadeusz Sławek w cytowanym już eseju na głos i kontrabas:

Przedmiot nie występuje w stanie "czystym"; gdy pojawia się, coś jest "obok" niego i nie da się przedmiotowi pomyśleć bez owego związku. Przedmiot jest zawsze "związany".

Trzeba zatem przemyśleć owo "związanie". Ma ono szczególny charakter; jest nie tylko topograficzne, ale także ontologiczne. Jeżeli przedmiot jest zawsze już przestrzennie zlokalizowany wśród innych przedmiotów, to dzieje się tak dlatego, że związek ów nie odnosi się wyłącznie do przestrzeni, lecz warunkuje pojawienie się przedmiotu: przedmiot jest "niepełny", **bez innego przedmiotu nie może zaistnieć, a zatem relacja poprzedza go i zapowiada** [podkr. – MK]²⁵².

W języku Serresa za relację poprzedzającą pojawienie się nie tylko podmiotu, lecz również przedmiotu odpowiada quasi-przedmiot, marker, Pojęciokształt desygnujący przedmiot w ramach reguł obowiązujących w danym świecie, w naszym przypadku – w świecie poezji konkretnej Dróżdża. Naznaczając podmiot, staje się przedmiotem. Tylko owe relacje: przepisywania, osławiania, cytowania,

²⁵² T. Sławek, *Przed-teo, za-logia...*, op. cit.

przybliżania się, używania czynią z Pojęciokształtu-otoczki Pojęciokształt-przedmiot, i z obserwatora – Uczestniczącego-gospodarza, aktualny podmiot. Piłka nożna jako gra zespołowa nie jest zbiorem dwudziestu dwóch graczy, gromady sędziów, boiska, piłki i kibiców tak jak poezja konkretna nie jest zbiorem wykonanych w różnych materiałach Pojęciokształtów-otoczek, krytyków, czytelników, badaczy, kuratorów, galerii oraz wystaw. Poezja konkretna to nieustająco krążące, przekazywane 'Ja'. To już nie tylko wzruszenie w rozumieniu zmiany stanu owego 'Ja', zachwianiu, wytrąceniu ze stanu poprzedniego. Wzruszenie 'Ja' oznacza od tej pory gotowość rezygnacji ze swojego 'Ja', utraty na rzecz tymczasowej wspólnoty 'My': dobrowolnego przekazywania Pojęciokształtów, uwikłania się w relację, w związanie z quasi-przedmiotem, świadomość bycia gospodarzem i świadomość bycia pa\$ozytem. Poezja konkretna to dobrowolne lub przymusowe poddanie się krążącemu Pojęciokształtowi-wiru\$owi, który pobudza, który jest „exciterem”. Nie do końca wiadomo, czy jest to decyzja świadoma. Być może Pojęciokształt-pa\$ozyt pasuje do danego odbiorcy, niczym brakujący element puzzle, i automatycznie infekuje jego pamięć, włączając go w ruch, w relację, we wspólnotę rozemocjonowanych Uczestniczących:

Każda wspólnota jest porzuceniem 'Ja' na rzecz tkanki relacji. To niezwykle niebezpieczny moment. Każdy staje bowiem na krawędzi nieistnienia (*ang. inexistence*). Porzucone 'Ja' nie oznacza jednak całkowitej utraty, zaczyna krążyć dzięki quasi-przedmiotowi. W nim i poprzez niego.

[S, s. 228]

„Inexistence” – nieistnienie. Wspominaliśmy już wcześniej, że gdy pojawia się relacja warunkująca przedmiot i podmiot w aktualnym świecie poezji konkretnej, kończy się sfera potencjalności, zaczyna się poziom (u)życia. Strefa ognia i powietrza zdolnych rozchwiać system, wzruszyć 'Ja', sfera interpretacji i inspiracji.

Inspiracja

Zatrzymajmy się zatem przy relacji Pojęciokształt-Uczestniczący, na poziomie ruchu myśli, w sferze użycia, w której nastąpiła już transkrypcja, wyzwoliła się energia i uaktywniły się sieci relacji towarzyszące rozumowaniu i przekazywaniu etykiety 'Ja' kolejnym Uczestniczącym, aktywnie tworzącym wspólnotę świata poezji konkretnej Dróżdza.

Wciąż znajdujemy się na poziomie, w którym możliwa jest jeszcze interpretacja²⁵³. Następuje zmiana pozycji, Uczestniczący ponownie staje się pa\$ożytem, a Pojęciokształt-pa\$ożyt – gospodarzem swojego gospodarza. Fluktuacja, wzruszenie, drganie, turbulencje – system ulega transformacji.

Tym razem 'przy piłce' jest Ryszard Woźniak, który na przełomie 2009/2010 roku wystawił w warszawskiej Galerii Appendix 2 prace zatytułowane „Plądrowografia”. Punktem wyjścia był obraz „Figura i tło”, namalowany w 2008 roku: rodzaj kolażu, złożonego z namalowanych fragmentów /między/ Dróżdza, ze zdjęcia znalezione w gazecie „Dziennik”, podpisanego Joanna Mytkowska oraz domalowanej głowy zebry.

Fot. 43 R. Woźniak, „Figura i tło”, 2008, olej, płótno, 160x215 cm
„Plądrowografia”, Appendix 2, Warszawa, grudzień 2009 - luty 2010



²⁵³ Nie ma możliwości interpretacji na poziomie potencjalności Pojęciokształtu, bo tam nie ma relacji, nie ma gospodarza, jak również na poziomie życia – gdzie Pojęciokształt jest tautologią.

Woźniak stał się Uczestniczącym, który nie tylko został zainfekowany przez Pojęciokształt, poddając się dobrowolnie lub przymusowo relacji 'związania', lecz również, dzięki zastosowaniu techniki kolażu, wykorzystując, czy raczej „plądrowując” dostępne już materiały, zakwestionował swoje autorskie 'Ja'. W wywiadzie udostępnionym na stronie witryny czasopisma „Obieg”, opowiadał o swoich inspiracjach²⁵⁴. Zaintrygowany pracami Dróždza wyruszył do Galerii Appendix 2 (obecnie Galeria Propaganda), by sprawdzić, co się dzieje z Pojęciokształtem-otoczką /między/. Okazało się, że znajdująca się na zapleczu praca przypominała raczej pracownię malarza, biuro, składzik niż dzieło sztuki. Zrobił kilka zdjęć i rozpoczął proces „plądrowacji”.

Zwrócił również uwagę na niezwykle interesujące zjawisko, towarzyszące Pojęciokształtom:

Wkradłem się do pomieszczenia [galerii – MK], miałem w kieszeni aparat fotograficzny, i zobaczyłem (...), że Dróždź, nie po raz pierwszy, jest tłem dla czegoś. Zaplecze, niemalże pracownia malarza, biuro²⁵⁵.

Jest to sytuacja, w której Pojęciokształt po upływie pewnego czasu znów może przechodzić w stan uśpienia, potencjalności. Usunięty z przestrzeni wystawowej galerii czy muzeum, schowany w magazynie, staje się podkładką, zapleczem, tłem.

Zadziwiony odkrytą sytuacją Pojęciokształtu-Tła postanowił pokazać, jak przyznał, prace wrocławsko-sławkowskiego Artysty w „sytuacji życia”, gdy stają się one tłem dla osób, przedmiotów i sytuacji.

„Sytuacja życia”, a więc przekazywanie Pojęciokształtu w ramach zaproponowanej interpretacji, rzeczywiście przenosi nas ku poziomowi użycia treści form, ku sferze ognia i powietrza. Pokazane prace nie są zwykłym przeniesieniem zrobionych zdjęć na płótno. Część z nich została namalowana, zmienione zostały niejednokrotnie proporcje pierwotnej pracy, skala. Oto fragment wypowiedzi Woźniaka na temat procesu (od)twórczego:

²⁵⁴ Materiał filmowy, przygotowany przez Aleksandrę Polisewicz, dostępny na stronie Obieg.tv: <http://www.obieg.pl/obiegtv/15822> [Data dostępu: 3. 04. 2013].

²⁵⁵ Tamże.

Umieściłem wybrane zdjęcia na dysku komputera i poddałem je modyfikacjom. Obserwowałem efekty dokonanych zmian. Następnie rzutowałem je na biel ściany i obserwowałem je jako projekcje. Niektóre z projekcji postanowiłem namalować, jako obrazy na płótnie. Zdjęcia stanowiące inspirację i punkt wyjścia do budowy prezentowanych kompozycji to dokumenty cyfrowe o bardzo niskiej rozdzielczości, niedoskonałe technicznie, często nieostre i zanieczyszczone artefaktami. Posiadają one cechy, które czasem świadomie potęgowałem²⁵⁶.

Przygotowana wystawa była próbą interpretacji Pojęciokształtów²⁵⁷, wyrażoną w języku malarza. W swoim działaniu świadomy był zapożyczeń, jakich dokonał, o czym świadczy tytuł ekspozycji: „Plądrografia – sztuka nieosobistego gestu”.

Użyty termin został częściowo zapożyczony z referatu Johna Oswalda „Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative”, wygłoszonego podczas konferencji „Wired Society Electro-Acoustic Conference” w Toronto, w 1985 roku²⁵⁸. Częściowo, ze względu na zmianę przestrzeni – Oswald mówił o przemyśle muzycznym, Woźniak natomiast przeszczepił termin na grunt sztuk plastycznych. Nastąpiła zmiana pożywki.

W przestrzeni zdominowanej przez Pojęciokształt, działanie Woźniaka w zasadzie nie różniło się niczym od reakcji pierwszych komentatorów poezji konkretnej Dróżdża, odsłaniających kolejno swoje ‘Ja’, począwszy od 1968 roku.

„Plądrografia” także okazała się rodzajem mimikry pa\$ożyta, który, przypomnijmy, ma zdolność upodabniania sekwencji ‘białek otoczkowych’ do fragmentów cząstek *hôte*, odpowiedzialnych za identyfikację obiektu jako swojego lub obcego (rozpoznawalnego lub nowego). Organizm Woźniaka najwyraźniej rozpoznał otoczkę /*między*/ jako „obcą” i próbował oswajać go, zmniejszać dystans,

²⁵⁶ R. Woźniak, *Plądrografia – sztuka nieosobistego gestu*, [on-line] <http://magazyn.o.pl/2010/ryszard-wozniak-pladrografia-sztuka-nieosobistego-gestu/> [data dostępu: 3. 04. 2013]

²⁵⁷ Woźniak pracował na dwóch Pojęciokształtach: /*między*/ i /*czasoprzestrzennie OD DO*/.

²⁵⁸ J. Oswald, *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*, [on-line] <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> [data dostępu: 3. 04. 2013].

włączać do swojego świata oswojonego. W wyniku kontaktu z Pojęciokształtem odwrócił pewne intuicyjnie wyczuwane reguły i zaczął go modyfikować na zasadach negacji, wprowadził zanieczyszczenia: rozmazuje litery, zmienia proporcje i skalę, przeniósł na płótno, wprowadził kolor i postaci o nienaturalnym wyglądzie – tak, jakby za wszelką ceną, pod przykrywką „plądrowacji”, chciał pozbawić Pojęciokształt poziomu tautologii, sensu, autonomii i autodeterminacji czyli tego, co w świecie poezji konkretnej Dróżdża było najważniejsze, regułotwórcze.

Woźniak wydobyl /między/ i /czasoprzestrzennie OD DO/ ze stanu **potencjalności** (udając się na zaplecze Galerii Appendix 2, gdzie przeniesiona została trójwymiarowa realizacja), następnie **użył** je (przekazując dalej, odwołując się bezpośrednio do treściowości, wykorzystując ją w formie próbki), lecz wyeliminował **życie** (negując wszystkie reguły rządzące światem poezji konkretnej Dróżdża).

W „Plądrowacji” zetknęliśmy się jedynie z mimikrą. Plastyczność Pojęciokształtu-wirusa polega na dopasowywaniu się do tego, co rozpoznawalne w świecie oswojonym gospodarza, by ten nie postrzegał wirusa jako ciało obce, zagrażające. Pojęciokształt w swym trójpoziomowym całokształcie był już gdzie indziej.

Innym przykładem inspiracji jest książka poświęcona Pojęciokształtowi /między/ - efekt pomysłu kuratora i właściciela Galerii Propaganda, Pawła Sosnowskiego, zrealizowanego we współpracy z fotografem Andrzejem Świetlikiem. W rękach trzymamy tym razem efekt analizy trójwymiarowej, przestrzennej treściowości. Jak pisał we wstępie Sosnowski:

Jej niezwykła fotogeniczność **przyciąga i prowokuje** [podkr. – MK] do robienia zdjęć²⁵⁹.

Znamy już doskonale mechanizmy działania Pojęciokształtu-pa\$ozyta na poziomie memento. Jego prostotę i elegancję, łatwość wnikania do pamięci dzięki natychmiastowej możliwości oglądu w sytuacji wystawy. Nie dziwi więc wspomniane przyciąganie i prowokowanie. /*Między*/ po raz kolejny okazało się ciałem obcym, infekującym skutecznie organizm kuratora i fotografa.

Oddajmy głos również Świetlikowi:

Znałem MIĘDZY z opisów, analiz, komentarzy oraz z płaskich pojedynczych zdjęć. Okazało się, że MIĘDZY prowokuje fotografa, **wciągając go do gry** [podkr. – MK]²⁶⁰.

Autor zdjęć nie bez powodu odczuł zetknięcie się z Pojęciokształtem jako zdarzenie. Jest już „związany” z przedmiotem, został naznaczony, to on w tej właśnie chwili odzyskuje swoje ‘Ja’ w świecie poezji konkretnej, to on jest „przy piłce”, używając naturalnie bliskiego sobie języka zdjęć i narzędzia – aparatu fotograficznego. Jest gospodarzem. Jego słownik to fotografia. Przypomnijmy:

Pa\$ozytnictwo zawsze używa słownika gospodarza (...). [S, s. 193]

Impulsem stał się fragment wywiadu, w którym Dróżdż, opowiadając Pawłowi Majerskiemu o swoim poszukiwaniu najlepszego sposobu realizacji tego Pojęciokształtu, zainspirował się pozycją muchy:

W galerii Foksal było już wszystko przygotowane. Wiedziałem, że mam zrealizować między, natomiast nie wiedziałem jeszcze, jak to rozwiązać technicznie. Dopiero w pociągu, gdy jechałem z Bieganowskim do Warszawy, coś się „odblokowało” i zacząłem z pozycji muchy patrzeć na ten tekst²⁶¹.

²⁵⁹ P. Sosnowski, *Słowo Stanisława Dróżdża*, w: *Między. Fot. Andrzej Świetlik*, op. cit., s. 10. Wydana pozycja książkowa została wzbogacona również kilkoma tekstami i wypowiedziami, które dotyczyły analizowanego Pojęciokształtu.

²⁶⁰ A. Świetlik, *Dróżdż zagrał słowem, odbił muchą*, w: *Między. Fot. A. Świetlik*, op. cit., b. s.

²⁶¹ *Jestem tradycjonalistą...*, op. cit., s. 27.

W wyniku przeblysku Uczestniczący może rzeczywiście poczuć się jak owad, który usiadł na karcie tekstu, między literami.

Pozycję muchy przyjął również Świetlik, ale wprowadzone narzędzie umożliwiło mu posunąć się o krok dalej. Kolejne fotografie opublikowane w książce pozwalają spojrzeć innym czytelnikom na treściowość z perspektywy muchy w locie, co rzeczywiście byłoby niewykonalne podczas obcowania z Pojęciokształtem-otoczką w galerii czy muzeum. Obecna wewnątrz grawitacja nadal nie pozwala nam latać, pozbawia nas skrzydeł, mimo wrażenia zawieszenia wszystkich praw pozostawionego na zewnątrz świata fizycznego, o czym była już mowa wcześniej:

Mucha zagrała do Dróždza, on na to słowem do mnie, odbilem muchą²⁶².

Przytoczony fragment wypowiedzi fotografa pokazuje poziom działania quasi-przedmiotu, sytuację gry, w której uczestnik przejmujący 'piłkę' staje się na czas określony centrum całej rozgrywki. Przekazuje Pojęciokształt-pa\$ozyta przepisany na bliski sobie język, w postaci zdjęć:

Torem lotu muchy (...) wyprawilem w podróż aparat fotograficzny, by zarejestrować fazy lotu. Fruwał, w MIĘDZYczacie siadał, to znowu odrywał się od ściany czy sufitu, był dosłownie między MIĘDZY, jak mucha, aż do mojego zmęczenia, a może zniechęcenia (bo w końcu ileż można być muchą)²⁶³.

Gdy zmęczenie i zniechęcenie wygrywa z radością „bycia muchą” w przestrzeni /między/, Świetlik wypada z gry, traci pozycję centrum i etykietkę 'Ja' w świecie poezji konkretnej Dróždza. Dopóki Pojęciokształt jest przekazywany, odbijany, dopóty uczestnik należy do wspólnoty, co rusz rezygnując i odzyskując swoje 'Ja'.

Jest w przytoczonym fragmencie jeszcze jedna interesująca uwaga. Pisząc te słowa, Świetlik rzeczywiście przestał być muchą. Ponownie poddał się działaniu grawitacji, która jest jedynym punktem odniesienia w przypadku /między/

²⁶² A. Świetlik, op. cit., b. s.

²⁶³ Tamże.

i pozwala zidentyfikować (nazwać, rozpoznać) podłogę, sufit i ściany. Artysta pisał o odrywaniu się od ściany i sufitu, podczas gdy z perspektywy muchy niemożliwe byłoby takie rozróżnienie.

Odrzucenie praw grawitacji udało się postaciom wprowadzonym do /między/ przez Woźniaka.

Fot. 44 R. Woźniak, „Lewituje”, 2009, olej, płótno, 80x10 cm
„Plądrografia”, Appendix 2, Warszawa,
grudzień 2009 - luty 2010



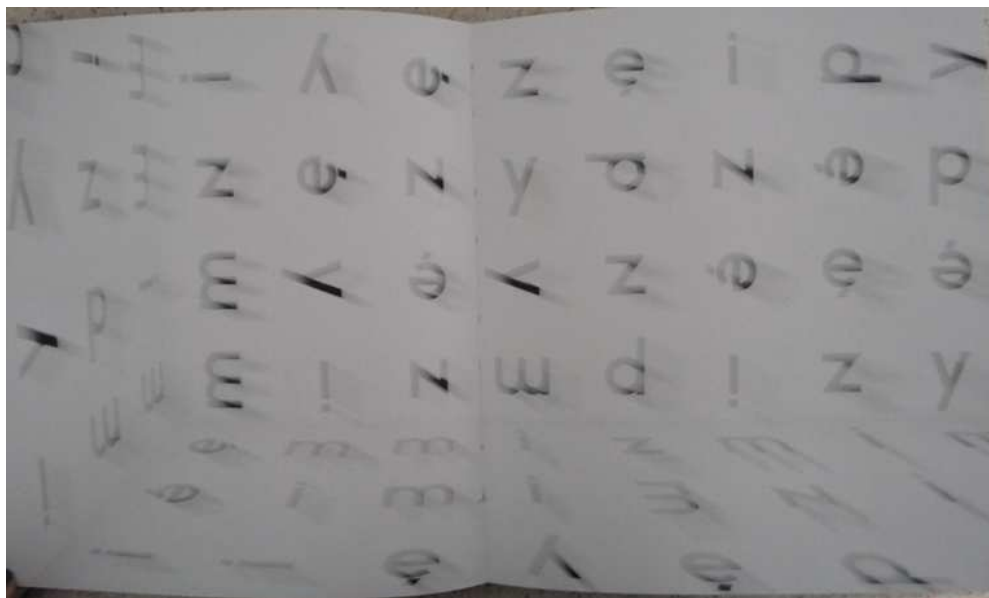
Na jednym z obrazów, zatytułowanym „Lewituje”, wrażenie nieważkości stało się rzeczywistością. Jest to jednak kolejny świat, oswojony przez malarza i rządzący się swoimi prawami. W świecie poezji konkretnej może i zdarza się wrażenie antygravitacyjne, ale żaden Uczestniczący nie zdoła oderwać się od podłoża, nawet skaczące i fikające koziołki dzieci, których zachowaniom przyglądał się Sosnowski²⁶⁴.

Pomimo różnych założeń, narzędzi i sposobów prezentacji, obie inspiracje mają pewne elementy wspólne. Jeśli przyjrzeć się bliżej zdjęciom Andrzeja Świetlika, dostrzeżemy również próbki trójwymiarowego Pojęciokształtu, który został przepisany z powrotem na płaską powierzchnię książki, za pośrednictwem aparatu

²⁶⁴ P. Sosnowski, *Słowo Stanisława Dróżdża*, op. cit., s. 9.

fotograficznego. Różne to języki, lecz w obu przypadkach występuje jakiś rodzaj transkrypcji: Woźniak używa projektora, płótna i pędzla, Świetlik aparatu fotograficznego.

Fot. 45. „Między”. Fot. A. Świetlik, op. cit., b. s. Perspektywa lecącej muchy.



W obu przypadkach zmienione są także proporcje i skala pracy, pojawiają się postaci, statysci, wbudowani już na stałe w obraz lub zdjęcie. Niektóre litery są nieostre (lot muchy u Świetlika bądź próba zanieczyszczenia u Woźniaka). Malarz wprowadza kolor, fotograf skalę szarości. Obaj pracują również na dystansie, który w wyniku inspiracji jest podwójny: najpierw ustalony i utrwalony zostaje przez obu artystów (odpowiednie zbliżenie), następnie przyjęty ponownie przez Uczestniczącego tych próbek: wobec obrazów powieszonych w Galerii Appendix 2 i względem kart książki trzymanej w rękach, w obu przypadkach na wysokości oczu.

W tym sensie inspiracje pracują na pożywce z Pojęciokształtu, który jednak w swej pełni pozostaje nietknięty w swej trójwymiarowej realizacji. Obie są transkrypcją i mimikrą. Można oczywiście pytać o to, która z nich wytwarza mniejszy dystans do */między/*, która jest bliższa światu poezji konkretnej Dróżdża, ale z pewnością nie jest to system zero-jedynkowy, w którym można wyznaczyć granicę inspiracji.

Zarówno Woźniak, jak i Świetlik sprawiają, że Pojęciokształt przestał być potencjalnością, są „związani” i dobrowolnie lub nieświadomie rezygnują ze

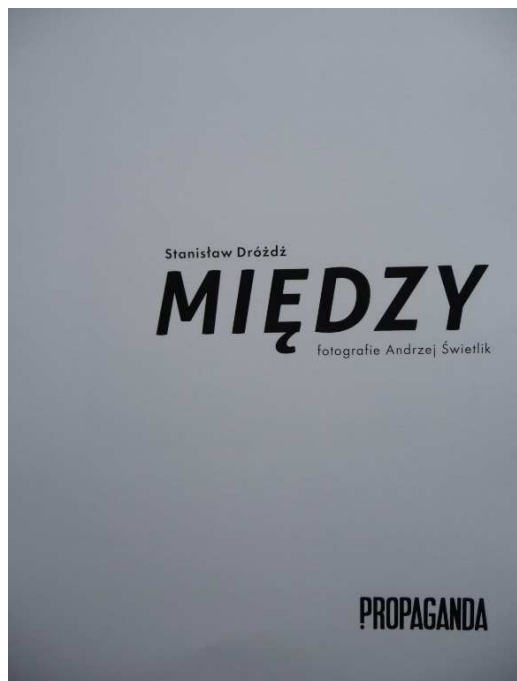
swojego 'Ja' na rzecz wspólnoty zainfekowanych Uczestniczących, uaktywnianych czy też naznaczanych w danym momencie przez Pojęciokształt-pa\$ożyt. Obaj pozbawiają go również poziomu życia, pełni, sfery sensu, tautologii, która możliwa jest tylko w przypadku bezpośredniego kontaktu na wystawie, w galerii, muzeum lub przestrzeni publicznej. Dają w zamian próbki, używają.

Fot. 46 „Między”. Fot. A. Świetlik, op. cit., b. s. Strona tytułowa.

Pozostaje zatem kwestia autorstwa. Ryszard Woźniak sygnował wystawę „Pładrografia” swoim nazwiskiem, nie ukrywając jednocześnie ‘zapożyczeń’ ze świata poezji konkretnej Stanisława Dróżdża. Tymczasem otwierając książkę „Między” – widzimy tytuł pracy, nazwisko „Stanisław Dróżdż” oraz „fotografie Andrzej Świetlik” (zob. aneks). Jest to być może jedynie kwestia typografii. /między/ zrosło się z nazwiskiem swego twórcy i odtąd ‘wędrują’ już razem.

Nie jest to z pewnością katalog wystawy. We wprowadzeniu do książki Paweł Sosnowski pisał, że Dróżdżowi od samego początku zależało na wprowadzaniu swoich projektów do trójwymiarowej przestrzeni. Kilkadziesiąt stron dalej także Wiesław Borowski zaznaczał, że Stanisław Dróżdż widział jedyną możliwość pokazywania swoich Pojęciokształtów w przestrzeni wystawy. Natomiast pod okiem Pawła Sosnowskiego /między/ znów zostaje przepisane do książki (zabieg podobny do działania podjętego wobec /*Alea iacta est*/).

Sfotografowane „Między” nie jest już pracą sławkowsko-wrocławskiego Artysty i nie należy do świata jego poezji konkretnej. Znak praw autorskich potwierdza „pładrografię”: „© Fundacja Propaganda i autorzy, 2011”²⁶⁵.



²⁶⁵ Między. Fot. Andrzej Świetlik, op. cit., b. s.

Najwyraźniej świat poezji konkretnej Dróżdża drażni swoją czystością, elegancją i spójnością, prowokując do zasłaniania (przypadek /lub/ na elewacji CKK oraz /klepsydry/ na frontowej części Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu) lub do negowania wszystkich elementów regułoworczych (działania Ryszarda Woźniaka oraz Andrzeja Świetlika). Ich proces 'immunologiczny' pod postacią interpretacji doprowadza do zanieczyszczeń, szumów, głosów, do pa\$ozytowania.

Spójrzmy raz jeszcze na zbiór fotografii. Można by omawianą książkę „Między” nazwać równie dobrze 'sporem o muchę'. Przypomnijmy, wszystko zaczęło się od słów Stanisława Dróżdża, który, jadąc na wystawę pociągiem z Wrocławia do Warszawy, szukał rozwiązania technicznego dla swojego Pojęciokształtu:

(...) coś się „odblokowało” i zacząłem z pozycji muchy patrzeć na ten tekst²⁶⁶.

W rozmowie z Jaromirem Jedlińskim dodał rok później:

To było tak, jakby mucha chodziła po różnych płaszczyznach wnętrza galerii i sobie czytała (...) ²⁶⁷

Andrzej Świetlik zapamiętał owada, zapominając jednocześnie, że mucha Dróżdża pozbawiona została skrzydeł:

Być może było tak, że Stanisław Dróżdż, osoba pogodna i dowcipna, artysta myślący i precyzyjny, wpadł na pomysł pracy MIĘDZY, obserwując muchę fruującą w jego pokoju²⁶⁸.

Wiemy już, że nie było muchy fruującej w pokoju, był natomiast przedział pociągu. Wiemy również, że mucha nie fruwała. Nie mogła latać, ponieważ Stanisław Dróżdż nie posiadał skrzydeł.

Niezwykłe interesująco brzmi zdanie zapamiętane z podróży do Warszawy: „zacząłem z pozycji muchy patrzeć na ten tekst”²⁶⁹. Artysta staje się na moment

²⁶⁶ *Jestem tradycjonalistą...*, op. cit., s. 27.

²⁶⁷ *Rozmowy o sztuce (VIII)...*, op. cit., s. 81.

²⁶⁸ A. Świetlik, *Dróżdż zagrał słowem, odbił muchą*, op. cit.

muchą, przyjmuje jej pozycję i powstaje najbardziej znana, trójwymiarowa realizacja */między/*. Tymczasem Świetlik czyni muchą narzędzie swojego słownika – aparat fotograficzny: „wyprawilem w podróż aparat fotograficzny, by rejestrował fazy lotu”²⁷⁰. Na końcu okazuje się jednak, że fotograf i jego narzędzie tworzą jedność. Cóż znaczy „wyprawilem w podróż aparat fotograficzny”? Dzięki pracy swojego ciała sprawił, że aparat „fruwał”, „siadał, to znowu odrywał się od ściany czy sufitu”, aż do zniechęcenia – nie aparatu-muchy – lecz właśnie ciała tego, który, zmęczony, odkłada narzędzie pracy. „Bo w końcu ileż można być muchą”²⁷¹.

Początkowy błąd pamięci Świetlika (owad, który chodzi – owad, który fruwa) staje się początkiem czegoś nowego. Zaproponowane rozwiązanie, zmiana języka, jest wprowadzeniem pewnego rodzaju zanieczyszczenia, będącego efektem nałożenia dwóch różnych ruchów, ingerencją w system, w konsekwencji – złą interpretacją jego reguł. Podejmowane działanie z pewnością nie zniszczy samego systemu:

Odnieść sukces w systemie, to źle go zinterpretować. Antynorma jest odwróconą normą, jej lustrzanym odbiciem. Jeśli odwrócisz pracę silnika, nie zniszczysz go, lecz otrzymasz prądnicę. [S, s. 68]

Próba zanieczyszczania reguł systemu otwiera zatem nowe drogi. Na pożywcę z */między/* Stanisława Dróżdża powstało „Między”, w użyciu Andrzeja Świetlika. Błąd i zanieczyszczenie sprawiło również, że o wiele bardziej widoczne stały się regułowtórce elementy świata Pojęciokształtów. Przypomnijmy:

Działa, ponieważ nie działa. [S, s. 72]

Jest w tym (nie)działaniu również zabawa z tekstem Dróżdża. Znak lekkości podobny do tego, który dostrzegła Dorota Jarecka, obserwując reakcje ‘graczy’ weneckiej realizacji */Alea iacta est/*. Jeśli potraktujemy propozycję fotografa jako efekt pobudzonej wyobraźni i reakcję emocjonalno-wolicjonalną, która przybrała czasoprzestrzenną formę, uchwytną wzrokowo (w postaci książki z fotografiami),

²⁶⁹ *Rozmowy o sztuce (VIII)...*, op. cit., s. 81.

²⁷⁰ A. Świetlik, *Dróżdż zagrał słowem, odbiłem muchą*, op. cit.

²⁷¹ Tamże.

wówczas otrzymujemy nie dzieło Dróżdża, lecz interpretację Andrzeja Świetlika (oraz Pawła Sosnowskiego, jeśli w kontekście 'pomysłu' pojawiają się te właśnie dwa nazwiska). Bardziej interpretację, niż inspirację. Obaj interpretatorzy, przyglądając się „Między”, widzą już tylko swój własny 'naparstek', wydobyty w wyniku pobudzającego działania Pojęciokształtu-wirusa, którego artystyczno-poznawcza agresja została złagodzona zmianą języka – ze słownika świata poezji konkretnej Dróżdża, na słownik *hôte*.

Powyższe analizy obu rodzajów działań (Ryszarda Woźniaka oraz Pawła Sosnowskiego współpracującego z Andrzejem Świetlikiem), nie niosą ze sobą jednoznacznej oceny podejmowanych interpretacji. Każda z nich jest cenna i interesująca z punktu widzenia różnorodności sytuacji, w jakich przejawia się działanie Pojęciokształtu-pa\$ozyta. Reguły rezygnacji Uczestniczącego z pozycji 'Ja' czy też pozbawiania Pojęciokształtu sfery sensu obowiązują natomiast w świecie poezji konkretnej Dróżdża, zgodnie z przyjętymi w tej pracy założeniami i towarzyszącą nieustannie myślą Michela Serresa.

W obu omawianych przykładach następuje tym samym wzbogacenie pożywki, z którym mieliśmy już do czynienia w odniesieniu do głosów krytyków poezji konkretnej. Pojęciokształt-pa\$ozyt rzeczywiście okazał się 'exciterem':

Pa\$ozyt miesza znaczenia, miesza głosy. [S, s. 192]

Dotychczasowe reakcje Uczestniczących pokazały działanie Pojęciokształtu-pa\$ozyta na poziomie interpretacji, a więc tam, gdzie jest już relacja „związania”, gdzie działa ogień i powietrze, immunologia i odkrywanie swojego 'naparstka'. Gdzie 'Ja' wciąż może być tracone i odzyskiwane przez uczestnika gry, ale nigdy nie wypada z obiegu, zaczyna być przekazywane, przy czym ruch ten umożliwia rozruszanie systemu. Pa\$ozyt mieszał głosy, zawsze pracując na słowniku swojego gospodarza. Pa\$ozyt mieszał również znaczenia.

Rozdział 3

B(rama) chronotopu

Wierzę w moc słowa, które nie może się narodzić.

Napis na murze

W poprzednich dwóch rozdziałach scharakteryzowany został sposób publikacji Pojęciokształtów oraz relacja pa\$ozytnicza zakłócająca stosunek treści forma-Uczestniczący, w sferze użycia (znaczenia). Zanim jednak przejdziemy do stanu życia (sensu), zatrzymajmy się jeszcze przy kategorii Bachtinowskiego chronotopu, któremu poświęcony zostanie trzeci rozdział.

Artykuł dotyczący chronotopu powstał na przełomie 1937 i 1938 roku, przy czym po raz pierwszy opublikowany został ponad czterdzieści lat później, w 1975 roku. Pomysł zrodził się prawdopodobnie podczas wykładu biologa Aleksieja Aleksiejewicza Uchtomskiego pt. „O czasoprzestrzennym kompleksie, czyli chronotopie”, którego Michaił Bachtin wysłuchiwał w 1925 roku w Peterhoffie. Jak pisała Danuta Ulicka, zapewne wtedy po raz pierwszy zetknął się ze słowem ‘chronotop’²⁷².

Bachtin zaznaczył w przypisie informację o wysłuchaniu wspomnianego wykładu, ale w kontekście pewnej odpowiedniości myślowej (zawsze częściowej, ale niezupełnie metaforycznej) podał dwa inne nazwiska-źródła: Alberta Einsteina oraz Immanuela Kanta. O tym, że chronotop nie jest jedynie metaforą, była już mowa wcześniej. Przeszczepienie z przestrzeni fizycznej (teoria względności) i filozoficznej (czas i przestrzeń jako formy poznania), do którego odwołał się Bachtin, sprowadza się raczej do konstrukcji analogicznego sposobu opisu, zastosowanego do trzeciej

²⁷² D. Ulicka, *Dlaczego Bachtinowski „chronotop”...*, op. cit., s. 155. W tym artykule badaczka rekonstruuje także historyczny kontekst pojawienia się terminu w analizach Bachtina.

sfery tworzącej ludzką kulturę – jaką jest literatura. Mamy zatem ponownie sferę nauki (Einstein), życia (Kant) i sztuki (Bachtin), w których objawiała się idea **nierozerwalnego związku czasu i przestrzeni**. Od tej pory musi zmienić się sposób myślenia o uniwersum jako pewnej konstrukcji, podobnie jak założenia poezji konkretnej wymagały od nas nowego spojrzenia na ontologię i epistemologię tego świata, w którym nie ma już dychotomii treść – forma, ale obowiązywał opis w kategoriach treściowości. Pojęciokształtu.

Nie jest to jednak przeniesienie w skali 1:1. Przeszczepienie zawsze ma charakter aktywnego działania, wymagającego uczestniczącej ingerencji w każdą z teorii odniesienia. Bachtin pracując na pożywe z koncepcji Kanta i Einsteina dokonał znaczących modyfikacji, które nie tylko wpisały się w jego własną filozofię, lecz również dopasowały się do praw rządzących światem sztuki, upodobanym przez Bachtina jako medium do mówienia o świecie w ogóle.

Zatrzymajmy się wobec tego przy wspomnianych dwóch nazwiskach i przyjrzyjmy się najważniejszym konsekwencjom takiego zapożyczenia²⁷³.

Albert Einstein

Gdzieś u początków czai się zawsze mgliste wyobrażenie. „Wyobrażam sobie...” – to punkt wyjścia dla konstruowania innego świata, „wyobraźmy sobie...” – to zaproszenie do współuczestnictwa w owej konstrukcji. Albert Einstein, opisując swój obraz świata, stwierdził:

Świat fizyki teoretycznej wyobrażam sobie jako czterowymiarową rozmaitość (kontinuum). Gdy założymy, że w tej rozmaitości istnieje metryka (miarowość) Riemanna i będziemy szukać najprostszych praw, którym metryka taka czyni zadość, dojdziemy wówczas do relatywistycznej teorii grawitacji w przestrzeni próżnej²⁷⁴.

Podstawą wszystkich nauk przyrodniczych uczynił wiarę w istnienie świata zewnętrznego, niezależnego od postrzegającego obserwatora. W związku z tym, że

²⁷³ Celem porównania jest nakreślenie pewnych konsekwencji wyboru koncepcji Kanta i Einsteina. Dokładna analiza porównawcza, chociaż interesująca, nie jest przedmiotem niniejszej rozprawy i rozbiłaby ciągłość myśli.

²⁷⁴ A. Einstein, *Mój obraz świata*, przeł. S. Łukomski, Warszawa: Wyd. M. Fruchtmanna, 1935, s. 197.

poznanie nigdy nie jest bezpośrednie, pozostaje spekulacja i, co za tym idzie, ciągła gotowość do zmiany aksjomatycznych podstaw fizyki²⁷⁵. Koncepcja Einsteina pozwala budować pewien obraz świata, pewne jego wyobrażenie, które ujmuje czasoprzestrzeń jako zbiór wszystkich punktów/zdarzeń. Z fizycznego punktu widzenia zdarzenia te mogą być również puste. Odkrycie stałej prędkości światła bez względu na umiejscowienie i prędkość poruszającego się źródła jak również obserwatora, pozwoliło tym samym na zakwestionowanie absolutnej równoczesności zdarzeń. Dopiero rozdzielenie czasu i przestrzeni może uwzględniać punkt widzenia obserwatora i rozróżnienie na przestrzenne tu-tam oraz czasowe wcześniej-później. Wyróżniona odległość okazuje się zatem jedynie relacją między postrzeganym przedmiotem a obserwatorem. Względność czasoprzestrzeni to zależność od inercjalnego układu odniesienia, przy czym żaden układ nie jest wyróżniony. Czasoprzestrzeń jest więc pewnym czterowymiarowym kontinuum. Ontologiczne konsekwencje OTW nie są jednoznaczne. Nie jest to relacyjna koncepcja czasoprzestrzeni. Negacja relacjonizmu w sporze o jej ontologiczny status nie pociąga jednak za sobą substancjalizmu²⁷⁶. W 1952 roku Einstein pisał:

Czasoprzestrzeń nie posiada samodzielnej egzystencji, a tylko [egzystencję] jako strukturalną własność pola²⁷⁷.

Oraz:

Fizyczne obiekty nie są w *przestrzeni*, a raczej obiekty te są *przestrzennie* rozciągłe²⁷⁸.

W tym miejscu otwiera się możliwość włączenia Kantowskiej koncepcji czasu i przestrzeni.

²⁷⁵ Tamże, s. 222.

²⁷⁶ Szerzej na ten temat zob.: J. Gołosz, *Spór o naturę czasu i przestrzeni. Wybrane zagadnienia filozofii czasu i przestrzeni Johna Earmana*, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2001, s. 31-43.

²⁷⁷ A. Einstein, *Relativity. The special and General Theory*, New York: Crown Publishers, 1961, s. 155. Cyt. za: J. Gołosz, op. cit., s. 66.

²⁷⁸ Tamże, s. VI. (Cyt. za J. Gołosz, op. cit., s. 67).

Immanuel Kant

Zgodnie z koncepcją Kanta, nasz (ludzki) umysł posiada pewne własności, to jest zmysł zewnętrzny, dzięki któremu możemy przedstawiać przedmioty, jako będące poza nami, oraz zmysł wewnętrzny, umożliwiający ogląd samego umysłu i stanu wewnętrznego²⁷⁹.

Zarówno czas, jak i przestrzeń, nie pochodzą z naszego doświadczenia, są bowiem formalnym warunkiem możliwości zjawisk (przedmiotów zmysłowej naoczności – wewnętrznej lub zewnętrznej) – dzięki nim w zdaniach syntetycznych poznawana jest *a priori* forma danego zmysłu (wewnętrznego w przypadku czasu lub zewnętrznego w przypadku przestrzeni). Czas i przestrzeń to rodzaj podłoża wszelkich danych naocznych. W tym sensie również są dwoma źródłami poznania (jednak nadal poza możliwością poznania rzeczy samych w sobie).

Czas i przestrzeń w ujęciu Kanta są jedne i nieskończone. Wszelka różnorodność jest ograniczeniem owej jedności i może być rozumiana jako część jednego czasu i jednej przestrzeni. Nie przynależą do rzeczy, lecz je wyprzedzają, umożliwiając je. Czas, będąc warunkiem *a priori* wszystkich zjawisk, wydaje się jednak górować nad przestrzenią, która jest warunkiem jedynie naoczności zewnętrznej.

Opisując obie formy Kant zajął pośrednio również stanowisko w sporze o ich ontologiczny status:

Cóż to jest więc przestrzeń i czas? Czy to coś rzeczywiście istniejącego (*wirkliche Wesen*)? Czy też są to wprowadzone tylko określenia lub stosunki między rzeczami, takie jednak, jakie by przysługiwały także im samym w sobie, gdyby nawet nie były naocznie oglądane, czy też są one takimi określeniami, które przywiązane są do samej tylko formy naoczności, a tym samym i do podmiotowych właściwości naszego umysłu (...)²⁸⁰.

²⁷⁹ Krótkie wprowadzenie sposobu rozumienia czasu i przestrzeni w filozofii Kanta w oparciu o: I. Kant, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. B. Bornstein, Warszawa: PWN, 1993, s. 46-65. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2001, s. 73-97.

²⁸⁰ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, op. cit., s. 76.

Odrzucona następnie substancjalistyczna i relacyjna koncepcja czasu i przestrzeni kieruje zatem naszą uwagę ku właściwościom naszego umysłu. Różnica między Kantem i późniejszymi stwierdzeniami Einsteina (poruszającego się, o czym nie można zapominać, w dziedzinie nauk empirycznych) sprowadza się zatem do odmiennego pierwotnego wyobrażenia, o którym była mowa w poprzednim podrozdziale. Wiara fizyka w istnienie niezależnego od obserwatora świata doprowadziła do uznania czasoprzestrzeni jako strukturalnej własności pola. Wiara filozofa w możliwość poznania tylko tego, co nam się przedstawia, każe traktować czas i przestrzeń jako własność naszego umysłu. Odpowiedź na pytanie, czy ciała istnieją poza ludzkimi myślami jest negatywna²⁸¹:

Za pośrednictwem zewnętrznego doświadczenia jestem świadom w równym stopniu rzeczywistości ciał jako zjawisk zewnętrznych w przestrzeni, jak za pomocą doświadczenia wewnętrznego jestem świadom istnienia w czasie mojej duszy²⁸².

Oba te czynniki spotykają się natomiast w zjawisku ruchu i zmiany, jednak jest to już sfera doświadczenia (jako tego, co spostrzeżone).

Zanim powrócimy do Bachtina, przywołajmy jeszcze słowa niemieckiego filozofa Ernsta Cassirera, umieszczającego myśl Kanta w kontekście prac Newtona i Einsteina. Na szczególną uwagę zasługuje praca „O teorii względności Einsteina. Studium z teorii poznania”²⁸³ z 1921 roku, z którą mógł się zetknąć Bachtin. Cassirer zwrócił uwagę na relatywistyczne stanowisko pierwszych poglądów Kanta, wyrażonych w „Neuen Lehrbegriff der Bewegung Und der Ruhe” z 1758 roku. Nie jest to jednak stanowisko, które zostało konsekwentnie utrzymane. Incydentalnie,

²⁸¹ I. Kant, *Prolegomena...*, s. 133.

²⁸² Tamże, s. 132.

²⁸³ E. Cassirer, *O teorii względności Einsteina. Studium z teorii poznania*, przeł. P. Parszutowicz, Kęty: Wyd. Marek Drzewiecki, 2006, s. 78-98. Interesującą drogę od filozofii Kanta do teorii względności Einsteina pokazał amerykański filozof Michael Friedman, wskazując pośredni wpływ koncepcji Hermanna von Helmholtza, Ernsta Macha i Henriego Poincarégo. Zob.: M. Friedman, *Einstein, Kant, and the Relativized A Priori*, in: “Constituting Objectivity. The Western Ontario Series In Philosophy of Science” 2009, Vol. 74, pp 253-267. Dostępne on-line: http://www.rehseis.cnrs.fr/IMG/pdf/Friedman_RelativizedAPriori.pdf [data dostępu: 30. 05. 2013 r.]

w 1769 roku będzie bowiem prezentował dowód na istnienie absolutnej przestrzeni. Przejście od przedkrytycznego okresu do filozofii transcendentalnej przesunęło zainteresowanie Kanta ku obu danym jako „źródłom poznania”, o czym była już mowa wcześniej. Tym samym otworzyła się droga ku formom naoczności, zarzucone zostało natomiast pytanie o czas i przestrzeń istniejące poza przedmiotami. Kant nazwał je bezużytecznym i nieuzasadnionym. Wyjaśniona została również owa jedność czasu i przestrzeni, już nie w rozumieniu czegoś absolutnego, znajdującego się poza, do czego odnoszą się części, lecz właśnie jako warunek możliwości doświadczenia, aprioryczną podstawę oglądów empirycznych. Wskazana jedność ma charakter dynamiczny i jest funkcjonalna. Ten wymiar, zdaniem Cassirera, pozwalał utrzymać pewną zgodność z późniejszą teorią względności. Koncepcja Einsteina zrelatywizowała czas i przestrzeń do inercjalnych układów odniesienia (przy jednoczesnej rezygnacji z wyróżnienia jakiegokolwiek układu). Wielość możliwych czasoprzestrzeni nie przeczy jednak jedności rozumianej właśnie jako jedność funkcjonalna. To samo odnosi się do równie możliwych form naoczności, euklidesowych bądź nieeuklidesowych²⁸⁴.

Znów jednak należy pamiętać, że poszukiwanie różnic i podobieństw dokonywane jest w kontekście sąsiedztwa koncepcji filozoficznej i teorii fizycznej. Ich porównanie, chociaż możliwe, musi pociągać za sobą świadomość granic obu języków, z których zbudowane są oba projekty, tym bardziej, że na horyzoncie pojawi się trzeci punkt odniesienia, jakim będzie próba zastosowania pojęcia czasu i chronotopu w literaturze.

²⁸⁴ Odkrycie geometrii nieeuklidesowych mogło uderzyć w koncepcję Kanta, który pisał o niepodważalności aksjomatów geometrii euklidesowej, i w oparciu o którą budował sposób rozumienia czasu i przestrzeni. Istnieje jednak możliwość włączenia późniejszych odkryć do filozofii Kanta, o czym pisał chociażby w przywołanej już wcześniej pracy Michael Friedman. M. Friedman, op. cit., s. 257.

Michaił Bachtin

Na początku pracy poświęconej formom czasu i chronotopu w powieści Bachtin pisał o sposobie rozumienia tytułowej kategorii. Chronotop to:

Istotne wzajemne powiązanie stosunków czasowych i przestrzennych przyswojonych artystycznie w literaturze (...) ²⁸⁵.

Chronotop „w literaturze artystycznej jednoczy cechy przestrzenne i czasowe w ramach znaczącej i konkretnej całości” ²⁸⁶. Ogólne i krótkie sformułowanie sprawia, że zaproponowane narzędzie może zostać zastosowane w szerokim horyzoncie badawczym, nie tylko w odniesieniu do uprzywilejowanej w jego badaniach powieści, lecz w ogóle – do literatury. Koncentruje się ponadto nie tyle na samym zagadnieniu czasu i przestrzeni w literaturze (które mają już bogatą historię teoretyczno- i historycznoliteracką), ale przede wszystkim na powiązaniu **stosunków** czasoprzestrzennych, które zostają artystycznie przyswojone, przekształcone. Takie rozwiązanie pozwala stosować wyróżniony termin na różnych poziomach analizy.

Michael Holquist, porównując koncepcję Bachtinowskiego chronotopu z Kantowskim sposobem rozumienia czasu i przestrzeni, zwrócił uwagę na istotną różnicę pokazującą granice owego zapożyczenia. Bachtin pozostawił sferę form poznania, pozbawiając je jednocześnie transcendentalności w rozumieniu Kanta. Pisał w przypisie do „Form czasu i chronotopu w powieści”:

W „Estetyce transcendentalnej”, jednym z głównych rozdziałów *krytyki czystego rozumu*, Kant określa przestrzeń i czas jako konieczne formy wszelkiego poznania, począwszy od elementarnych percepcji

²⁸⁵ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, przeł. W. Grajewski, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa: Czytelnik, 1982, s. 278. W cytowanym tłumaczeniu Wincenty Grajewski stosuje wymiennie termin chronotop i czasoprzestrzeń. Jednakże Bachtin wyraźnie odróżniał oba słowa, stosując ‘chronotop’ zawsze w odniesieniu do owego przyswojenia. Dlatego ilekroć będzie mowa o artystycznym przyswojeniu czasoprzestrzeni w literaturze, zawsze pojawi się ten właśnie termin. Tytuł cytowanego tekstu modyfikuje w języku polskim również Danuta Ulicka, pisząc w swoim artykule o „Formach czasu i chronotopu w powieści”. Zob. D. Ulicka, *Dlaczego Bachtinowski „chronotop”...*, op. cit., s. 155. W oryginalnym tekście Bachtin posługuje się wyłącznie terminem chronotop. Zob. M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane*. W: tegoż, *Voprosy literatury i èstetiki : issledovaniâ raznyh let*. Moskva: "Hudożestvennaâ literatura", 1975.

²⁸⁶ Tamże, s. 179.

i przedstawień. Akcentujemy kantowską ocenę znaczenia tych form w procesie poznania, jednakże, inaczej niż Kant, rozumiemy je nie jako „transcendentalne”, lecz jako formy rzeczywistości²⁸⁷.

Czasoprzestrzeń rozumiana zatem jako najbardziej bezpośrednia forma rzeczywistości, sytuuje się również u podstaw wszelkiej wiedzy²⁸⁸. Różnica sprowadza się natomiast do sposobu definiowania podmiotu.

Przytoczony fragment, do którego nawiązał Bachtin, wyjaśnia ‘transcendentalność’ jako to, co jest poza, co nie zasadza się na doświadczeniu. Kluczowa, chociaż subtelna zdaniem Holquista różnica, sprowadza się jednak do odpowiedzi na pytanie: gdzie znajduje się czasoprzestrzenny ośrodek działania? Zarówno Kant jak i Bachtin mówią o szczelinie między światem i umysłem. Dla jednego z nich czasowe i przestrzenne mechanizmy są zawsze poza doświadczeniem. Dla drugiego – znajdują się poza granicami widzenia podmiotu w danym momencie, ale nie poza jego doświadczeniem. Dlatego Bachtin nie mówi o ‘transcendentalności’, lecz o elementach ‘transgredientnych’, o których szeroko pisał między innymi w tekście „Autor i bohater w działalności estetycznej”²⁸⁹. Czas i przestrzeń w chronotopie zawsze są związane z konkretnym czasem i określoną przestrzenią wypowiadającego się podmiotu. Wyznaczają jego granice. Zadomowily się w języku.

Drugą istotną zmianą, o której była już mowa, jest różnica w sposobie rozumienia ‘Ja’. W tym punkcie rozchodzą się drogi Bachtina i Kanta, rozpoczyna się natomiast możliwość włączenia Serresowskiej kategorii quasi-przedmiotu. Bachtin, posługując się pojęciem wypowiedzi, zwracał uwagę na jej granice, które wyznaczone są zmianą podmiotu mówiącego. ‘Ja’ wskazuje zatem osobę, która w danym momencie formułuje wypowiedź, wyznaczając jednocześnie punkt

²⁸⁷ Tamże, s. 279.

²⁸⁸ M. Holquist, *The Fugue of Chronotope*, w: *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, N. Bémong, P. Broughart and Others (eds.), Gent: Academia Press, 2010, s. 29.

²⁸⁹ M. Bachtin, *Autor i bohater w działalności estetycznej*, przeł. D. Ulicka, w: tegoż, *Estetyka twórczości...*, op. cit., s. 35-275.

odniesienia dla określenia 'tu-tam' oraz 'wcześniej-później'²⁹⁰. Serres robi jednak krok w tył. Zwróćmy raz jeszcze uwagę na mecz piłki nożnej. W tymczasowej wspólnocie 'My', zgodnie z regułami gry, piłka jest podawana między graczami drużyny. To ona okazuje się wskaźnikiem, quasi-przedmiotem, który 'naznacza' gracza zaimkiem 'Ja'. Na nim koncentruje się również uwaga kibiców, trenerów, sędziów, komentatorów i pozostałych graczy. Wszyscy widzą więcej. On, dopóki jest 'przy piłce', chwilowo zajmuje pozycję centralną. Odpowiednikiem wypowiedzi jest jego gra, dopóki to na nim koncentrują się wszystkie oczy. Gdy przekazuje piłkę dalej, rezygnuje dobrowolnie (jeśli poda) lub przymusowo (jeśli straci) z 'Ja'. Dobrowolnie lub przymusowo może je potem znów odzyskać. Piłka, ów quasi-przedmiot, naznacza go i jednocześnie zmusza do 'wypowiedzi'. Czas i przestrzeń tego chronotopu, rozumiana jako zbiór reguł i zależności metrycznych, dostrzegana jest zawsze z pozycji widza, tego, który widzi więcej, nie przestając być Uczestniczącym. Czas i przestrzeń pojęte jako chronotop wyznaczają natomiast granice obserwowanych relacji.

Reguły meczu piłki nożnej muszą być teraz przeszczepione na grunt sztuki. W tym kontekście Pojęciokształty Stanisława Dróżdża jawią się jako pewna znacząca i konkretna całość, w której to właśnie chronotop, jako kategoria formalno-treściowa, określa przynależność do opisywanego świata poezji konkretnej.

Elementem chronotopu będą zatem relacje leżące niejako u podstaw ontologii tego świata, stanowiąc rodzaj sieci na której rozpięte są Pojęciokształty. Będą to relacje paśóżytnicze z całym bogactwem budowanych wypowiedzi, wzbogacanych każdorazowo tonem emocjonalno-wolicjonalnym; relacje związania, które umożliwiają pojawienie się nie tylko przedmiotu, lecz również podmiotu tego szczególnego świata.

Elementem chronotopu będą także wszelkie dostrzegalne zależności wynikające z tych relacji, które pozwolą przyjrzeć się regułom i ustalić znaczące zależności metryczne tego świata, również dzięki fizycznym realizacjom, otoczkom,

²⁹⁰ M. Holquist, *The Fugue...*, op. cit., s. 32.

inskrypcjom, bez których sens nie mógłby zaistnieć aktualnie. Nie bez powodu relacje zostały porównane do sieci. W tym kontekście warto odwołać się do manifestu poezji konkretnej „Pilot Plan for Concrete Poetry”, napisanego przez Augusto i Haroldo de Campos oraz Décio Pignatariego w 1958 roku. Poezja konkretna jest napięciem słów-rzeczy w czasoprzestrzeni, o dynamicznej strukturze, będącej wielością towarzyszących jej ruchów. Najważniejszy okazuje się rytm tej poezji, relacyjna siła zdolna do odkrycia owej struktury, rozumianej właśnie jako na nowo tworzone i odczytywane zależności metryczne. W tym znaczeniu poemat konkretny (a więc także Pojęciokształt) jest samoregulującym się mechanizmem, pozostającym w „(...) polu magnetycznym wiecznej relatywności”²⁹¹.

Bachtinowski chronotop okazał się więc kategorią trójwymiarową. Nierozłączność czasu i przestrzeni, ‘współpowiązanie’ relacji pomiędzy nimi, mają swoje znaczenie formotwórcze, w odniesieniu do wszelkiej działalności artystycznej, ale nie istnieją bez żywej artystycznej kontemplacji, bez ich momentu wartościującego²⁹². Tylko wtedy może być ujęty w pełni. Wyobraźmy sobie specyficzny (gęsty, lepki, pełzający) chronotop małego, prowincjonalnego miasteczka, w którym każdy niemal ruch jest widoczny, czas bezzdarzeniowy, cykliczny, a przestrzeń zamknięta, znana, bliska²⁹³. Albo też chłodną i czystą przestrzeń Kaplicy Sykstyńskiej, w której czas współlistnieje w grze odległości oczu od poszczególnych scen, w zmianie perspektywy, w momencie wejścia człowieka w relację z odosobnionym miejscem. Z jednej strony doświadcza się materialności zamkniętej przestrzeni i pustego czasu (‘pozaczasu’), z drugiej, bezpośrednio na ścianach i suficie – współwystępowania kolejnych scen, punktów zetknięcia postaci, momentów spotkań i przełomowych, progowych zdarzeń. Pierwsze wejście do Kaplicy oznacza zetknięcie się z niecodzienną sytuacją: zawieszam swój sąd, daję się

²⁹¹ A. de Campos, H. de Campos, D. Pignatari, *Pilot Plan for Concrete Poetry*, op. cit., s. 219.

²⁹² M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, w: M. Bachtin, B. Bursow, M. Chrapczenko, *Wokół problemów realizmu*, Warszawa: PIW, 1977, s. 65.

²⁹³ Bachtin przywołuje w tym kontekście przykład „Pani Bovary” Gustava Flauberta. Zob. Tamże, s. 69-70.

zaskoczyć, otwieram się na to, co nowe²⁹⁴: chłonięcie obrazów i odległości jest równoznaczne z zaniemówieniem. Dopóki doświadczam obecności oraz 'bycia obecnym' (oto tu i teraz: w Krainie Czarów, w sferze snu, w muzeum, w /między/), dopóty muszę milczeć.

Wszystko to może być bowiem nazwane dopiero na poziomie myślowej abstrakcji, mogącej nastąpić jedynie poza chronotopem, w którym miało miejsce całe zdarzenie, po 'oderwaniu się' od konkretnego doświadczenia, nawet jeśli fizycznie nie opuściło się jeszcze miejsca zdarzenia²⁹⁵.

Wartość, ton emocjonalno-wolicjonalny, intonacja zawsze przejawiają się w uzewnętrznionej reakcji Uczestniczącego (wypowiedź, mimika twarzy) i muszą być również gotowe na potencjalną emocjonalno-wolicjonalną reakcję innego człowieka²⁹⁶. Jeśli przerywa się milczenie, przyjmuje się aktywną pozycję, której zawsze towarzyszy intonacja, zdradzająca ów wartościujący stosunek do tego, co w obserwowanym pożądanym i niepożądanym²⁹⁷.

Bachtin zwrócił jednak uwagę, że w owej reakcji, którą nazywa odbiciem, prawdziwy wyraz nastawienia emocjonalnego jest tylko jednym z wielu elementów. Wszystko wobec tego, co dane w chronotopie, rozbrzmiewa owym emocjonalno-wolicjonalnym tonem (na przecięciu odczuwanych emocji i stosunku do przedmiotu doświadczenia). Zawsze może się w ten obraz wmieszać maska, poza, którą chcielibyśmy ujrzyć, rodzaj zafałszowania, przemilczenie²⁹⁸. W tym obrazie obojętność wydaje się czymś wtórnym, sztucznie przybraną pozą, reakcją obronną przed niezrozumiałym, nadmiernie rozpraszającym zjawiskiem (udaje, że tego nie było, wymazując z pamięci).

Tymczasem zawsze interesujące jest doświadczenie obecności Pojęciokształtu oraz „bycia obecnym” w galerii czy muzeum. Przywołajmy fragment wypowiedzi

²⁹⁴ Nawet jeśli dokładnie znamy rozkład i treść poszczególnych scen, nowe będzie doświadczenie dystansu i proporcji.

²⁹⁵ Alicja dokonuje myślowych analiz bez „wychodzenia” z Krainy Czarów.

²⁹⁶ M. Bachtin, *Autor i bohater w działalności estetycznej*, przeł. D. Ulicka, w: tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, op. cit., s. 66.

²⁹⁷ M. Bachtin, *W stronę filozofii czynu*, op. cit., s. 59.

²⁹⁸ Tamże, s. 69.

Bogusław Deptuła, który wziął udział w wystawie „Poezja konkretna (żyłki)”, zorganizowanej w warszawskiej Galerii Foksal w 2002 roku:

Żyłki zostały rozpięte między ścianami a podłogą i sufitem. Widz, nie wpuszczony do wnętrza, nie może go ogarnąć. Przeszkadza mu w tym gęsta płatanina żyłek, które rozmywają kontury i kąty proste. Białe jarzeniowe światło, białe ściany, białawe żyłki – odcienie bieli, zbliżona temperatura barwna całości – niemożność sfotografowania, nieuchwytność, nieostrość, mgławicowość. Najsilniejsze skojarzenie: zamieć śnieżna. (...) wrażenie chaosu, gonitwy, ruchu i osobliwego zawirowania, (...) spokoju i ciszy, ciszy nieledwie kosmicznej. Białawe napięte jak cięciwy łuku, czyli proste, gdy przecinają się we wnętrzu galerii, wyglądają jak zakrzywione²⁹⁹.

Powyższy fragment jest opisanym *post factum* (a zatem martwym) doświadczeniem obecności oraz „bycia obecnym” na wystawie, z próbą przybliżenia doświadczonego chronotopu; przesyconego emocjonalno-wolicjonalnym tonem zdarzenia: autentycznie odczuwanej niemożności wejścia i ogarnięcia, zdziwienia oraz intuicyjnie i skojarzeniowo nazywanych wrażeń (chaosu, ale i ciszy; ruchu i spokoju), niemożności sfotografowania (nie ze względu na miejsce, lecz w wyniku nieostrości całej konstrukcji), pragnienia autentycznego doświadczenia; nazywanie elementów rozpoznawalnych: ściany, sufit, podłoga, żyłki, biel, kontury, kąty proste, jarzeniówki; oraz wskazywanie tego, co nowe:

(...) Dróżdź pokusił się o nowe zdefiniowanie przestrzeni Galerii Foksal. Przestrzeń pozostała niezmieniona. To wciąż ta sama galeria, ale równocześnie dzięki zabiegowi Dróżdża całkiem nowa. Tym razem zbędne okazały się słowa i litery. Niezbędna stała się półprzezroczysta plastikowa żyłka. To ona wypełniła całkowicie i bezwzględnie przestrzeń galerii³⁰⁰.

²⁹⁹ B. Deptuła, *Bez słów*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 15

[online] <http://www.tygodnik.com.pl/numer/275315/deptula.html> [data dostępu: 2. 05. 2013].

³⁰⁰ Tamże. Wszystkie fragmenty przywołane w poniższym akapicie również pochodzą z cytowanego tekstu Bogusława Deptuły.

Emocjonalno-wolicjonalna postawa staje się tym samym nadrzędnym kryterium czasowej i przestrzennej miary. Nie chodzi już o to, co da się matematycznie wyliczyć. Rzeczywiste wymiary pomieszczenia Galerii Foksal są znane, ale w kontekście bezpośredniego doświadczenia przestają mieć znaczenie. Otrzymujemy bowiem przestrzeń „niezmienioną” i, równocześnie „nową”, „całkowicie i bezwzględnie wypełnioną”, zjawisko „malarskie i subtelne”, „bezbarwne, ale równie doskonałe”, budzące podziw („Podziwiamy dzieło i już nie zastanawiamy się, kto pokazał je naszemu zmysłowi: poeta, artysta, konkretysta”), wywołujące poetycką reakcję: „Spojrzenie poprzez łyżę, zamglone spojrzenie, rozplywające się we łzach kontury rzeczy”, „utopię”. Swoją geometrię: proste, które „wyglądają na zakrzywione” o rozmytych konturach. Przestrzeń „gęsta” i „przeszkadzająca”, „nie do ogarnięcia”. Taka, jak świat poezji konkretnej Dróżdża, oderwany od rzeczywistości i będący jednocześnie jej przedłużeniem. Przestrzeń dostępna dla oka, pozostająca niedostępną, co niejednokrotnie podkreślał Tadeusz Sławek w swych szkicach:

Poezja konkretna (...) powołuje do życia przedmioty, ale wyklucza empatię między twórcą [Uczestniczącym – MK] a tworzonym. Również w dosłownym, a nie tylko w mcluhanowskim przenośnym znaczeniu, jest poezją „chłodną”³⁰¹.

Skojarzenie / *żyłek* / z zamiecią śnieżną – potwierdza tylko powyższą intuicję.

Przyjęliśmy, że świat poezji konkretnej jest światem opisywalnym. Wymaga jednak wyboru innych kategorii opisu niż te, do których przywykliśmy dzięki kulturowemu zakorzenieniu, codziennemu doświadczeniu, systemowi edukacji. Zostało to już częściowo pokazane w drugim rozdziale. Zbliżanie się do tej specyficznej twórczości rozbija dotychczasowe ramy, i chociaż wymaga wsłuchania się w głos intuicji, może okazać się na końcu *raczej* nieintuicyjne. Nie ma tu zresztą żadnej sprzeczności. Kontakt z czymś, co tylko pozornie wydaje się oczywiste, wymaga ode mnie, Uczestniczącego, dopasowywania różnych scenariuszy

³⁰¹ T. Sławek, *Miedzy literami*, op. cit., s. 100.

poznawczych, zawsze bazujących na zdobytej już wiedzy. Trochę jak we śnie: poszczególne elementy, które widzę, są wprawdzie znane, ale zaskakują mnie swoją konfiguracją, kolejnością, (dys)proporcją, umiejscowieniem³⁰². Tkanina jest rozpoznawalna, ubranie jednak nie chce pasować do żadnego kontekstu. Sytuacja wydaje się podejrzana. Alicja z opowieści Lewisa Carrolla nie zwróciłaby uwagi na przebiegającego obok niej Białego Królika, gdyby ten nie wyjął z kieszonki kamizelki zegarka. „(...) Alicja zerwała się na równe nogi. Przyszło jej bowiem na myśl, że nigdy przedtem nie widziała królika w kamizelce ani królika z zegarkiem” [A. M., s. 9]. Dopiero wtedy zaczyna się jej przygoda: zdarzenie. Podobnie jest z poezją konkretną. Wchodząc w przestrzeń galerii, odbiorca widzi zapis słowa /słowo/ na białym tle, albo cyfry, litery, znaku interpunkcyjnego, żyłki. Trafiając na Plac Sejmu Śląskiego w Katowicach, dostrzeże być może słowo /lub/ powtórzone mniej niż dwadzieścia razy na fasadzie CKK³⁰³, widoczne od 2003 roku. Poszczególne elementy są dobrze znane, litery i słowa, ciągi cyfr i kształt figur geometrycznych, ale zaskakujące jest **miejsce** zapisu, podejrzany **rozmiar**. Wystarczy fragment białego tła, aby zmieściło się /słowo/.

Jeśli staje się vis-à-vis /słowa/, coś pasuje zawsze tylko częściowo, słyszy się jakby echa różnych idei, programów, wizji i interpretacji, ale *prawdziwe* jest tylko samo słowo. Chronotop zasadza się w tym przypadku na obcości rzeczy i dystansie rozumianym podwójnie: jako stosunek Uczestniczącego do Pojęciokształtu i jako nowa miara czasu i przestrzeni świata poezji konkretnej Dróżdża.

³⁰² Widziane może być również zastąpione słyszaniem. Niech będzie to sen człowieka niewidomego od urodzenia, wówczas doznania koncentrują się wokół słyszalnych i identyfikowanych dźwięków.

³⁰³ Centrum Kultury Katowice im. Krystyny Bochenek, dawniej Górnośląskie Centrum Kultury w Katowicach.

Reguły i zależności metryczne

Zdarcie z tym, co rozpoznane jako nowe, wymaga również poszukiwania nowych reguł.

Wylaniający się świat to, paradoksalnie, oderwanie się od rzeczywistości i jednocześnie jej przedłużenie. Powróćmy znów do Alicji. Już na początku swej wędrówki trafia do króliczej nory, która niespodziewanie i gwałtownie skręca... w dół. Zaczyna się spadanie, ale jest to czynność zgoła zaskakująca. Alicja spadając wolno ma czas na rozglądanie się, rozmyślanie i działanie (zabiera z jednej półki pusty słoik z marmoladą pomarańczową, odkłada go gdzie indziej). „W dół, w dół, wciąż w dół. Czy już nigdy nie skończy się to spadanie?” [A. M., s. 10]. Zostają zawieszone relacje przyczynowo-skutkowe oraz znika wyznaczona przez władzę umysłu wszelka miara kierunku, przestrzeni, czasu i prawdopodobieństwa. Tym, co pozwala odnaleźć się Alicji w innym możliwym świecie, są jednak zdarzeniowe orientacje. Chronotop odmierzany jest wydarzeniami. Pomogą go ponownie wydobyć elementy rozpoznawalne³⁰⁴. Przyjrzyjmy się zatem Krainie Czarów, zanim dotrzemy do świata poezji konkretnej Stanisława Dróżdża. Każdy z nich ma wprowadzić swój własny dominujący chronotop, ale czytelnik Pojęciokształtów musi mieć w sobie coś z Alicji, by móc się poruszać w nowych okolicznościach sensu.

Świat, do którego trafia bohaterka Carrolla, podporządkowuje się jej pragnieniom, tak jak dzieje się to we śnie. Dopasowanie ma jednak szczególny charakter. Aby wejść do cudownego ogrodu ukrytego za drzwiami, to ona musi ostatecznie dostosować swój rozmiar, świat dostarcza jej jedynie środków. Drzwi są za małe, jest już butelka z napisem „wypij mnie”, kluczyk leżący za wysoko, i jak na życzenie – zmniejszające ciastko, lewa i prawa strona doskonale okrągłego grzyba, działanie wachlarza, a wszystko po to, by móc się zmieścić, coś dostać, wejść lub wyjść, osiągnąć doskonale pasujący do sytuacji rozmiar. Cóż z tego, że Alicja wciąż staje się mniejsza lub większa, jeśli kluczyk do drzwi pozostaje nieosiągalny? „Kiedy przekonała się, biedactwo, o bezskuteczności swoich prób, usiadła na podłodze

³⁰⁴ Nie chodzi o znaczące. Aby coś mogło znaczyć, musi wpierw zostać rozpoznane, dlatego ilekroć w dalszej części rozdziału będzie mowa o znakach (literach, słowach, cyfrach etc.), tylekroć pojawi się rozpoznawalne. Element znaczący musi zostać od niego oddzielony. Będzie to miało znaczenie z punktu widzenia dalszej analizy Pojęciokształtów. Jest to również element świata oswojonego.

i zaczęła rzewnie płakać” [A. M., s. 19]. W Krainie Czarów nie ma jednak bezruchu, ciągle coś się dzieje, chociaż dzieje się wciąż coś innego, kolejne wydarzenia sprawiają więc, że w pewnym momencie kluczyk przestaje być ważny. Osiągnięcie celu zostało odłożone na później.

Powróćmy do momentu zaskoczenia. W przypadku Alicji interesujące jest to, że królik zaskakuje ją dopiero wtedy, gdy wyjmuje z kieszonki kamizelki zegarek. Wypowiedziane wcześniej przez zwierzę słowa nie zrobiły na niej wrażenia. A zatem to nie język otworzył możliwość przejścia, lecz obraz. Alicja PATRZY, myśli obrazami, zestawieniem szczegółów. Podobnie jest w relacji Pojęciokształtu do kartki papieru czy ściany muzeum, do Tła. Poezja konkretna w pierwszym spojrzeniu nie zaskakuje użyciem języka, poszczególnymi słowami, ich rozpoznawalnym znaczeniem, lecz właśnie nietypową wielkością, konfiguracją elementów, niespodziewanym sąsiedztwem i miejscem zaistnienia. Tym, co WIDZIANE.

Wejście, czy raczej nagle wtargnięcie do Krainy Czarów, wiąże się z koniecznością zawieszenia wiedzy zamkniętej w języku. Traci swoje odniesienie wiedza geograficzna (nie ma tego miejsca na mapie, pod żadną długością i szerokością geograficzną), historyczna, fizyczna (odbywa się spadanie, które trwa a potem się kończy, przecząc działaniom grawitacji), miesza się język („Ach jak zdumiewająco! Coraz zdumiewającej!” [A. M., s. 22]), działania arytmetyczne („cztery razy pięć jest dwanaście”), znika wiedza nabyta („Londyn jest stolicą Paryża”), słowa przestały być prawdziwe [A. M., s. 28].

Alicja wkracza do ogrodu dopiero po licznych spotkaniach, rozmowach i opowieściach. Jest to możliwe dopiero gdy **oswaja się** z tą inną geometrią zdarzeń, innym chronotopem. Aby możliwe było porozumienie pomiędzy dwoma światami, a więc tym, który Alicja знаła oraz tym, do którego dobrowolnie trafiła, musi pojawić się świadomość zmiany oraz możliwość nawiązania komunikacji. „Wiem – rzekła do siebie – że musi się zawsze coś wydarzyć, gdy cokolwiek zjem albo wypiję. Chcę przekonać się, co stanie się ze mną po wypiciu tego płynu” [A. M., s. 53]. Cytowany fragment pokazuje, że poruszanie się w Krainie Czarów konstruowane jest po części z elementów poznanego wcześniej świata (wywoływane zawsze w momencie zderzenia oczekiwanego z zaskakującym) oraz z wyłaniających się powoli

nowych reguł (wiem, że **musi się coś zdarzyć, ilekroć...**). W ten sposób tworzy się nowa wiedza, inny rodzaj sensu, wypracowywanego na bieżąco w oparciu o doświadczane wydarzenia. Umysł tym samym dostosowuje się do kolejnych zdarzeń, otwierając się na „jeszcze nieznane”.

Oczywiście modyfikacja reguł nie jest równoznaczna z brakiem jakichkolwiek praw. To w tym sensie Alicja uczy się nowego świata, w którym się znalazła, wyszukując pewne powtarzalne prawidłowości (przypomnijmy: „Wiem – rzekła do siebie – że musi się zawsze coś wydarzyć, gdy cokolwiek zjem albo wypiję. Chcę przekonać się, co stanie się ze mną po wypiciu tego płynu” [A. M., s. 53]) oraz dostrzegając wpływ praw krainy na jej życie („Z jednej strony wydaje się to dość wygodne – nigdy nie być starą – ale kiedy pomyślę, że będę miała przez całe życie lekcje do odrabiania! Nie, to mi się wcale nie uśmiecha!” „Och ty głuptasku – powiedziała do siebie po chwili – jakżebyś mogła odrabiać lekcje tutaj?” [A. M., s. 55-56]).

Konstrukcja Krainy Czarów jest zatem mieszaniną rozpoznawalnego z nowym. Logiczne wnioskowanie, zależności przyczynowo-skutkowe oraz dostosowanie do czasoprzestrzennych okoliczności sprawia, że Alicja w sposób ciągły, nie znoszący pauzy, tworzy swoje własne formy poznania i znaczenia, w odniesieniu do aktualnych możliwości³⁰⁵. Oto jeden z ciekawszych fragmentów rozmyślań Alicji, która chwilowo utknęła w domu królika: „Doprawdy, ktoś powinien napisać książkę o mnie. Albo ja sama napiszę, kiedy urosnę... Ale przecież ja właśnie urosłam – uprzytomniła sobie Alicja – i nie mogę już więcej rosnąć, przynajmniej w tym domu...” [A. M., s. 55]. Zmiana rozmiaru Alicji nie jest więc determinowana jej pragnieniem czy długością działania mikstury, ale możliwością, jaką daje jej otaczający świat Krainy Czarów. Rośnie do momentu, aż jej głowa zetknie się z sufitem, albo wypełni sobą dom Białego Królika.

³⁰⁵ Człowiek zwykle bardzo szybko dostosowuje się do nowych okoliczności. Jednym z takich przykładów jest doświadczenie marynarzy, których organizm przyzwyczaja się do przebywania na pokładzie statku. Spędzając na tej ograniczonej przestrzeni nawet kilka miesięcy, bardzo szybko przestają odczuwać, że płyną. Okazuje się, że powrót na stały ląd bywa uciążliwy. Na statku jest chociażby mocniejszy nacisk stopy na powierzchnię pokładu, przeniesienie tego nacisku na stały ląd sprawia, że najkrótszy spacer kosztuje ich wiele niepotrzebnego wysiłku. Życie na morzu rządzi się, jak widać, swoimi prawami.

Podobnie jest z Pojęciokształtami. Rządzą się wprowadzając swoimi prawami (autodeterminacja i autonomia), ale każdorazowo dostosowywane były do przestrzeni, w której aktualnie miały zaistnieć.

Powróćmy jednak do kategorii chronotopu. Bachtin wprowadził pojęcie rzeczywistego i historycznego chronotopu, który w literaturze był **oswajany** za pomocą formułującego się gatunku³⁰⁶. Użyty przez Bachtina czasownik oznacza również opanowywanie. Jest to następny krok Uczestniczącego. Oswojony świat może wreszcie być użyty. Opanowanie czyli oswojenie i użycie kolejnej strony rzeczywistego i historycznego chronotopu zostało w praktyce pokazane przez Bachtina na przykładzie twórczości Fiodora Dostojewskiego, François Rabelais'go i Johanna Wolfganga Goethego. Myśl przesiąknięta chronotopem pojawia się we wszystkich analizach rosyjskiego badacza³⁰⁷.

W związku z wieloma możliwościami artystycznego oswajania, Bachtin zwracał uwagę przede wszystkim na mnogość chronotopów. Nawet najmniejszy element systemowy może mieć swój własny chronotop. One współlistnieją, przenikają się, pozostają w dialogicznych stosunkach. Są podatne na zmiany zachodzące w obrębie wiedzy, uwarunkowane historycznie i kulturowo³⁰⁸.

³⁰⁶ W oryginalnym zapisie Bachtin posługuje się czasownikiem „осваивать”, oznaczającym zarówno opanowywanie czegoś jak również osvajanie się z czymś: „Как мы уже сказали освоение реального исторического хронотопа в литературе протекало осложненно и прерывно (...)”. M. Bachtin, *Formy wremeni i chronotopa v romane*, op. cit., s. 235.

³⁰⁷ Można czytać zarówno „Problemy poetyki Dostojewskiego” jak również „Twórczość Franciszka Rabelais'go...” pod kątem chronotopu. Zob. także: E. Vlasov, *The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin Works*, „Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes” 1995, nr 37, s. 37-58. Eduard Vlasov czytając analizy Bachtina przez pryzmat tej kategorii zaproponował osiem typów chronotopu i wyróżnił dwie główne płaszczyzny wyznaczania granic, w które wpisał trzy nowe sposoby wizualizacji świata (Dostojewski/Rabelais/Goethe).

³⁰⁸ Wyróżniona kategoria wyłania się przede wszystkim w trakcie użycia, w tekstach Bachtina. Jak sam pisał, nie dążył do zupełności i ścisłości tego określenia teoretycznego. Analizował przede wszystkim powieść europejską, wyróżniając między innymi przygodową powieść próby, powieść przygodowo-obyczajową, biograficzną czy ludową (w odniesieniu do twórczości Rabelais'go). Ponadto pisał o chronotopie autora i czytelnika, wyróżniał chronotop spotkania, drogi, progu, salonu czy prowincjonalnego miasteczka, zawsze w odniesieniu do konkretnych przykładów z historii literatury. Pojawiło się kilka prac, w których autorzy próbowali budować katalog chronotopów. Stuart Allan wyróżnił więcej niż dwanaście typów, Tara Collington – łącznie dziesięć. Zwrócili na to uwagę Nele Bemong i Pieter Broghart we wstępie do publikacji „Bakhtin's Theory of the Literary

Pomiędzy poszczególnymi chronotopami istnieje wprowadzenie nieprzekraczalna granica, ale Bachtin porównał je raczej do żywego organizmu i jego środowiska – dopóki organizm jest żywy, nie stopi się z otoczeniem, ale będzie uczestniczył w relacjach³⁰⁹. Chronotop Krainy Czarów manifestuje się w postaci kolejnych zdarzeń, spotkań, dróg i progów, rozpoznawalnych dzięki punktom wspólnym obu światów: oswojonego i aktualnego (elementy rozpoznawalne przez Alicję). Podobnie jest na styku świata Pojęciokształtów i Uczestniczącego. To, co widoczne na kartce papieru, w przestrzeni galerii czy muzeum, na elewacji budynków czy wreszcie na płycie nagrobnej Artysty, to sens, który wszedł w chronotopową sferę istnienia, materiał – istniejący, znaczący, mówiący i żywy zarazem.

Ważne jest również pytanie o naturę owego chronotopu³¹⁰. Jeśli w literaturze przedmiotu pojawiały się kwestie ontologiczne, często podkreślane było znaczenie materialnego podłoża Pojęciokształtów, kartki papieru, ściany galerii, wydrukowanych, wyciętych liter, planszy czy tła. W kontekście chronotopu czasoprzestrzeni musi być rozumiana jednak nieco inaczej, szerzej. Nie może sprowadzać się jedynie do tego, co widzialne, dostępne bezpośrednio zmysłom, substancjalne. Jest to efekt szczególnego ontologicznego statusu Pojęciokształtów, o którym była mowa w poprzednim rozdziale, w kontekście relacji i quasi-przedmiotu³¹¹.

Przypomnijmy końcowy fragment z „Form czasu i chronotopu w powieści”, w którym Bachtin poruszył problem sensu każdego zjawiska. Sens jako taki nie podlega określeniom czasoprzestrzennym, podobnie jak pojęcie matematyczne czy

Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives”, op. cit., s. 15. Eduard Vlasov w cytowanym już artykule wymienił osiem głównych chronotopów: ludowy; przygodowej powieści próby; przygodowej powieści obyczajowej; biograficzny; romansu rycerskiego; Rabelais’go; łotrzyka, klauna i głupca oraz idylliczny. Vlasov koncentrował się na analizach powieści. Wspomniane główne typy różnicował potem, wprowadzając dodatkowo chronotop zamku, drogi, salonu, miasteczka i progu. Zob. E. Vlasov, op. cit., s. 42-46.

³⁰⁹ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa: Czytelnik, 1982, s. 482.

³¹⁰ Odniesienie do natury czasu i przestrzeni w niniejszym rozdziale dotyczy wyłącznie opisywanego świata Pojęciokształtów. Jest to możliwe dzięki autonomiczności tego świata.

³¹¹ Podobnie jak każdy tekst literacki, istnieje i może być aktualizowany (w słowniku Bachtina – odnawiany) poprzez swoją materialną realizację.

pojęciowe konstrukcje. Każde zjawisko ulega jednak procesowi usensownienia, polegającego na włączeniu do sfery istnienia czasoprzestrzennego oraz do sfery sensu, w postaci formy znakowej (hieroglif, formuła matematyczna, rysunek, forma słowno-językowa, otoczka)³¹². Tylko dzięki temu może on zaistnieć w doświadczeniu społecznym (a więc także w doświadczeniu Uczestniczącego)³¹³. Fizyczna forma istnienia, która w przypadku poezji konkretnej będzie sprowadzała się do realizacji kolejnych prac w postaci plansz, murali, konstrukcji czy dokumentacji, nie jest równoznaczna z chronotopem. To jedynie otoczka. Substancjalny charakter to tylko jeden z elementów. Drugi przybiera niematerialną postać prowirusa, czyli materiału przepisanego na komórki gospodarza. Wydaje się, że nie ma on charakteru substancjalnego, ale jest czystą możliwością usensownienia każdego zjawiska³¹⁴. Bachtin stawia na koniec mocną tezę:

Każde wejście do sfery sensu jest osiąganę tylko przez bramy chronotopu³¹⁵.

Opisywalność świata w ogóle (poezji konkretnej, Pojęciokształtu, Artysty, odbiorcy, każdego tekstu literackiego etc.) sprowadza się zatem do opisu usensownienia zjawisk. Należy więc rozdzielić dwa poziomy spojrzenia na badane Pojęciokształty, sprowadzając je ponownie do obserwowanych **relacji**, także **paŝożytnicznych**, które pozwolą określić nowy **zbiór reguł i zależności metrycznych** (stanowiących rodzaj 'ramy' tego świata³¹⁶). W kontekście Pojęciokształtów jest to najważniejszy sposób rozumienia chronotopu.

³¹² Tą formą w naszym przypadku jest memento, otoczka, inskrypcja – zewnętrzna postać Pojęciokształtu-wirusa.

³¹³ M. Bachtin, *Formy czasu i...*, op. cit., s. 487.

³¹⁴ Jest to zatem pewna zdolność zarówno Odbiorcy, jak i Artysty do czasoprzestrzennego widzenia sensów, które same w sobie pozbawione są czterech wymiarów. Wszystkie wymieniane przez Bachtina chronotopy (a jest ich wiele) muszą mieć coś wspólnego, nie substancjalnego, lecz równocześnie umożliwiającego pojawienie się dialogu, wymiany, współwystępowania. Chronotop jest więc tym, dzięki czemu możliwe jest włączanie zjawisk w sferę istnienia czasoprzestrzennego.

³¹⁵ Podana formuła jest tłumaczeniem rosyjskiego oryginału: „(...) всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов”, zob.: M. Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane*. W: tegoż, *Voprosy literatury i èstetiki : issledovaniâ raznyh let*. op. cit., s. 406.

³¹⁶ Wzbogacenie sposobu rozumienia chronotopu przy użyciu koncepcji 'ramy' (*frame*) pojawiło się w co najmniej kilku opracowaniach, w których Bachtinowski termin był wykorzystywany do analizy nie tylko literatury, lecz również społeczeństwa (miejski chronotop). Stąd w tytule rozdziału zaznaczenie

Zbiór reguł wyznaczamy zawsze dzięki relacji Uczestniczącego do Pojęciokształtu, w punkcie spotkania, jakim jest zrealizowany tekst – chronotopowa manifestacja sensu³¹⁷. Dopiero dzięki odnowieniu i wzajemnej wymianie (przy zachowaniu granic) możliwe jest uruchomienie Pojęciokształtu i odkrycie owych reguł. Wydobyte reguły nie mogą być jednak rozumiane jako rodzaj działających sił, której są przyczyną wszelkiego ruchu. Otrzymane reguły to **wzory możliwych ruchów**³¹⁸. Uczestniczący postępuje zawsze zgodnie ze sobą i zgodnie z wzorem, zapisanym w postaci Pojęciokształtu³¹⁹. Przykładem takiego wzoru było /*Alea iacta est*/ - w którym możliwe były cztery różne sposoby podejścia do zadania, jakie postawił przed uczestnikami gry Artysta (strategia Systematyka, Inwentaryzysty, Nie-racjonalnego i Odpornego). Podobnie jest w przypadku realizacji /*między*/, które jest 'uczasoprzestrzennionym' wzorem, nie działającym bezwzględnie, lecz dopuszczającym różne zachowania zgodnie z funkcją świata poezji konkretnej Stanisława Dróżdża. Powrócimy jeszcze do tego wątku w dalszej części rozdziału.

Natomiast **zależności metryczne** wyłaniają się na styku Pojęciokształtu i Tła/Języka, dzięki któremu mogą zostać odnowione, aby po raz kolejny zaistnieć na kartce papieru, w antologii, muzeum, galerii i w przestrzeni publicznej.

możliwego kontekstu analitycznego. Por.: H. P. Gabriel, *Prescribing Reality: The Preface as a Device of Literary Realism in Auerbach, Keller and Stifter*, "Colloquia Germanica" 1999, nr 32:4, s. 325-344; J. Clifford, *Response*, "Social Analysis" 1990, nr 29, s. 145-158; D. K. Danow, *Literary Models and the Study of Narrative*, "American Journal of Semiotics" 1987, nr 3/4, s. 461-477.

³¹⁷ Eugen Gomringer nazywa poezję konkretną polem intelektualnej gry, w której Artysta jest twórcą reguł i jednocześnie arbitrem. Członkiem (*participant*) drużyny kreatywnych budowniczych, którzy mają wpływ na zmianę sposobu myślenia społeczeństwa. E. Gomringer, *Poetry as a Means for the Structuring of a Social Environment*, trans. M. E. Cory, „Visible Language” 1976, nr 10:3, s. 228. Jest to myśl spójna z Bachtinowskim powiązaniem sztuki, nauki i życia, przy jednoczesnym zachowaniu ich granic.

³¹⁸ Zwróciła na to uwagę literaturoznawczyni Christine Froula, analizując możliwości wykorzystania formalizmu fizyki kwantowej do badań nad postmodernistyczną filozofią. Fizyczny świat rozumiany może być dzięki temu jako sieć relacji pomiędzy elementami, których znaczenie wyłania się dopiero poprzez analizę ich stosunku do całości świata. Ciała nie poruszają się w wyniku działających sił, lecz mamy raczej do czynienia z wzorami możliwych ruchów. Wszystkie możliwe ścieżki zakodowane są w postaci funkcji falowej. Zob.: Ch. Froula, *Quantum Physics/Postmodernism Metaphysics: The Nature of Jacques Derrida*, „Western Humanities Review” 1985, nr 39:4, s. 300.

³¹⁹ „Język poezji jest podobny do matematycznej formuły” pisał Ulrich Finke, szukając wpływów sztuki Kurta Schwittersa na twórców poezji konkretnej. Interesujący jest również tak zwany geometryczny kontekst poezji, odnaleziony w myśli E.A. Poego, Ch. Baudelaire’a czy S. Mallarmégo. Zob. U. Finke, *Kurt Schwitter's Contribution to Concrete Art and Poetry*, "Forum for Modern Language Studies" 1973, nr 9:1, s. 83.

Otrzymujemy tym samym dynamiczny obraz szeregu zależności, tworzących chronotop poezji konkretnej Stanisława Dróżdża.

Wiele reguł i zależności metrycznych zostało już pokazanych w poprzednich rozdziałach. Przyjrzyjmy się kolejnym, zrekonstruowanym w wyniku zdarzenia z trzema Pojęciokształtami: */między/*, */koło/* i */czasoprzestrzennie/*. Na końcu powrócimy do */słowa/*.

Zatrzymajmy się zatem przy regułotwórczej sile poziomu sensu Pojęciokształtu, pozostając jednocześnie 'między'.

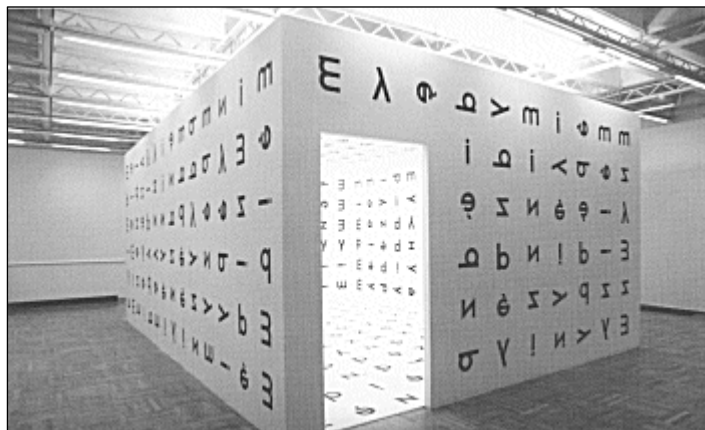
***/między/* - ma granice nieskończony**

Jest to zaprojektowany przez Artystę sześcián wypełniony wewnątrz literami, których układ był modyfikowany w zależności od miejsca wystawy. W postaci wychodzącej poza granice kartki po raz pierwszy został zaprezentowany na przełomie marca i kwietnia 1977 roku w Galerii Foksal w Warszawie. Jest to jedna z tych propozycji, w której silnie odczuwa się zmianę otoczenia. Rozpoznawalne litery zaskakują swoją nietypową wielkością, symetrią ułożenia, zamkniętym obiegiem. Przede wszystkim widać tutaj jak podobna jest litera do figury geometrycznej. Zarówno jeden, jak i drugi kształt jest czytelny, rozpoznawalny bez względu na swoje położenie. Uczestniczący jednak, prędzej czy później, znajdzie ukryte słowo, które nigdy nie pojawia się w całości w zapisie linearnym.



Fot. 47 S. Dróżdz */między/*
wystawa "Stanisław Dróżdz — Początekoniec.
Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat
1967-2007", CKK, Katowice.
Fot. M. Kłoskiewicz.

W zamkniętym obiegu nie ma wyróżnionego punktu odniesienia, który pozwoliłby również wskazać tak zwane właściwe położenie litery. Nawet pozycja Uczestniczącego nie wyznacza jednego właściwego ułożenia, ponieważ takie nie istnieje.



Fot. 48 S. Dróżdż /między/
Fot. Małgorzata Dawidek Gryglicka

identyfikuje cztery ściany i odróżnia sufit od podłogi. Pomocą służy mu również tytuł. Dzięki tym trzem elementom, stając między literami, nie traci gruntu pod stopami³²⁰. Sens jest tautologią (*/między/* = 'między'), pytania będą dotyczyć natomiast samej zasady.

Przyjrzyjmy się bliżej relacjom przestrzennym, tworzącym otoczkę Pojęciokształtu. Wchodząc do środka, Uczestniczącemu pozostaje z „poprzedniego” świata jedynie siła grawitacji³²¹, pozwalająca nadać nazwę miejscu, którego dotykają

Próba oswojenia
/między/ wymaga zetknięcia się z Pojęciokształtem i wykonania pewnej pracy. Uczestniczący musi przyzwyczać się do nowych relacji. Stykając się z nowym, umysł ludzki koncentruje się przede wszystkim na tym, co wydaje się znajome: rozpoznaje litery,

³²⁰ Umysł człowieka w sytuacjach ekstremalnych zawsze pracuje na materiale dostarczanym aktualnie przez zmysły. Wyobraźmy sobie długi korytarz. Po obu jego stronach znajdują się automatycznie zamykające się drzwi. Korytarz tonie w ciemnościach. Jeśli człowiek wejdzie z jednej strony korytarza, i nie zdąży dotrzeć do drugich drzwi, zanim te pierwsze całkiem się zamkną, znajdzie się nagle w zupełnych ciemnościach, tracąc automatycznie orientację w przestrzeni. Będzie w tej sytuacji zdany jedynie na sygnały docierające w wyniku kontaktu stóp z podłogą oraz intuicyjnego poruszania się ku wyjściu. Bez wyraźnych punktów odniesienia, które umysł nanosi na swoją wewnętrzną mapę, nie ma możliwości automatycznego odnalezienia się w tej nowej sytuacji. Warto jeszcze wspomnieć o zasadzie prawdopodobieństwa, ułatwiającej porządkowanie dostarczanych danych zmysłowych. Podobnie jest z Alicją budującą swoją orientację czasoprzestrzenną w Krainie Czarów także poprzez zmysły. Na przykład przestaje rosnąć, gdy jej głowa dotyka sufitu, bądź gdy przestaje mieścić się w domku Białego Królika, o czym była już mowa w poprzedniej części rozdziału.

³²¹ Zwrócił na to uwagę również Paweł Sosnowski, opisując sytuację zetknięcia się odbiorcy z Pojęciokształtem */między/*: „W każdym takim wypadku powstaje sytuacja, w której widz uświadamia sobie, że staje się częścią przestrzeni stworzonej przez słowo, zdaje się unosić w niej, nie

jego stopy – podłogą. W zasadzie gdyby nagle siła grawitacji przestała działać, bez różnicy byłoby, czy znalazłby się na ścianie, czy na suficie³²². Nawet zamontowane świetlówki (element praktyczny) nie muszą wcale być równoznaczne z odzyskaniem prawa do wyznaczenia kierunku i nazywania części. Litery nie są ułożone przypadkowo, ale dla ich odczytania nie ma to większego znaczenia. Pragnienie odkrycia zasady uporządkowania jest tylko jednym z kilku możliwych ruchów, wyznaczonych funkcją /między/, zbliżonym do działania Systematyka w przestrzeni /*Alea iacta est*/. Gdy Uczestniczący zaczyna składać litery, staje się Czytelnikiem. Może zresztą wybierać dowolne litery z każdego miejsca, może je policzyć, odpowiednio uporządkować.

Zasady struktury wyłaniają się na styku świata oswojonego Uczestniczącego i świata aktualnego (Pojęciokształtu). Można zbudować sobie dokładnie jedno słowo uporządkowane z sześciu powtarzających się liter (d-i-y-ę-m-z), można również poszukiwać zasady ich uporządkowania, wybrać dowolne „m” i wyruszyć wzdłuż kolejnych boków tworząc niekończący się ciąg ...międzymiędzy... W tym kontekście są tekst Dróżdża jest ćwiczeniem w czytaniu, o czym pisał Tadeusz Sławek³²³. To Uczestniczący decyduje, którą drogą podąży: nie-racjonalną (rzut oka), Inwentaryzysty (śląd palca) czy Systematyka (rozpracowywanie sposobu uporządkowania liter). Każda z tych ścieżek oznacza również inną strategię czytelnicy.

Brak wyróżnionego punktu odniesienia sprawia, że tym prostopadłościennym świecie nie ma również żadnej hierarchii. Odgadnięte ukryte słowo to krok wprawdzie milowy, ale wkrótce okaże się, że z perspektywy nieskończonej ilości innych możliwych kroków, staje się tak naprawdę niewiele znaczący. Brak wyróżnionej litery to również brak początku i końca, centrum i peryferii. Jest to jedna z cech charakterystycznych czasoprzestrzeni nieskończonych. Jeśli wyruszymy bowiem z dowolnie wybranego „m” ku następnemu „m” i następnemu... to nawet jeśli liczba kombinacji może być ograniczona (co gwarantuje zasada uporządkowania

znajdując stałych punktów odniesienia – góra/dół, i tylko grawitacja pozwala określić właściwe kierunki”. P. Sosnowski, *Słowo Stanisława Dróżdża*, op. cit., s. 9.

³²² Byłby to przypadek muchy w locie Andrzeja Świetlika oraz obraz „Lewituje” Ryszarda Woźniaka.

³²³ T. Sławek, *‘Poza’ tekstami Stanisława Dróżdża*, op. cit., s. 4.

liter), to nigdy nie będziemy mogli powiedzieć, że oto dotarliśmy do początku naszej podróży. Nie ma bowiem początku, podobnie jak nie ma końca. Jest tylko chronotop nieskończonych kroków, podążania za kolejnym „m”, ograniczona z jednej strony wciąż odnawiającym się słowem (między), z drugiej natomiast fizycznie zamkniętym obiegiem całego projektu (mimo trójwymiarowości poruszamy się po płaszczyźnie między pięćset dwudziestoma czterema literami³²⁴). Czcionka ma oczywiście określony rozmiar, ale w świecie Pojęciokształtu nie ma on znaczenia³²⁵. O jego wielkości decyduje bowiem relacja sąsiedztwa poszczególnych liter oraz ahierarchiczność. Wszystkie są sobie równe i każda musi pozostawić miejsce dla swoich ośmiu bądź siedmiu³²⁶ sąsiadów. Innymi słowy to rozkład liter w Pojęciokształcie determinuje metrykę i całą strukturę, natomiast rozmiar treściiformy zależy od przestrzeni wystawy. Tylko to się ‘liczy’. Reguła sąsiedztwa ma bowiem wymiar chronotopowy – jest ograniczona i zawiera w sobie potencjalną nieskończoność możliwych ruchów.

Poszczególne litery pozostają względem siebie w spoczynku. Zamknięty obieg sprawia, że nawet gdyby /między/ zostało pokazane w rozpędzonym pociągu, z punktu widzenia obserwatora znajdującego się wewnątrz projektu, nie miałoby to żadnego znaczenia. Jedyne ruch³²⁷, o którym można by mówić w kontekście obecnego już Pojęciokształtu, odbywa się dzięki pracy wykonanej przez Czytelnika (Uczestniczącego) poprzez jego ćwiczenia w czytaniu.

Jeśli przeniesiemy się na poziom relacji Artysta-Pojęciokształt, pytanie o regułę uporządkowania okazuje się bardziej skomplikowane ze względu na kolejność podejmowanych działań. Najpierw jest zasada? Czy może o wszystkim decyduje pomysł? Wydaje się, że nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Pojęciokształty sytuują się bowiem na granicy między intuicją, objawieniem, przypadkiem a konstrukcją, ewolucją i dopasowaniem do miejsca, w którym mają zostać

³²⁴ Gdyby wyeliminować świetlówki, mielibyśmy do dyspozycji jeszcze czterdzieści cztery dodatkowe litery.

³²⁵ Dane te są nieistotne z punktu widzenia Uczestniczącego. Wykonawca musi oczywiście znać wszystkie wymiary.

³²⁶ Siedmiu w przypadku liter narożnych.

³²⁷ Pomijamy ruch potrzebny do wykonania samego Pojęciokształtu.

pokazane. Reguła może tym samym okazać się czymś wtórnym, pomocniczym, jako pomost między Pojęciokształtem a Uczestniczącym, potencja ruchu kryjąca się w każdej pokazywanej treściofornie. Zasada leży więc u podłoża struktury i jednocześnie wydaje się naddatkiem, jedynie możliwością, która nie musi zostać zaktualizowana³²⁸. Można bowiem „doświadczyć” sensu /między/ nawet jeśli nigdy nie śledziło się ułożenia kolejnych liter, nie „rysowało palcem po ścianie” linii ich łączących. Podobnie było z pracą /*Alea iacta est*/. Można było odnaleźć wyrzucony układ bez odwoływania się do zasady uporządkowania wszystkich układów.

Otrzymujemy zatem niezwykle przypadek relacyjnej czasoprzestrzeni, w której nie ma elementu wyróżnionego, natomiast o wewnętrznym uporządkowaniu decyduje jedynie sąsiedztwo liter. Wszystko, co uruchamia ten Pojęciokształt, pochodzi z zewnątrz, nawet jeśli Uczestniczący wszedł już ‘do środka’. Czasoprzestrzeń ta staje się relatywna dopiero gdy Uczestniczący rozpoznaje litery, ponownie identyfikuje ściany, sufit i podłogę³²⁹ (bez niego nie ma czegoś takiego, jak ściana), wybiera dowolny punkt początku, i rusza w nieskończenie trwającą podróż od „m” do „m”, ograniczony jedynie słowem „między”. Albo też rozpoczyna ruch myśli wokół całego konceptu, tworząc interpretacje. Są to zresztą cechy, które nadają tej pracy uniwersalność. Wbrew pozorom język nie stanowi żadnego ograniczenia. Praca nie była nigdy tłumaczona (poza tytułem), mimo tego pokazano ją między innymi w Chinach i Japonii, na Węgrzech i w Stanach Zjednoczonych, w Austrii i Australii³³⁰.

Jest to więc pewien zamknięty układ z ukrytą potencjalnością ruchu relacyjnego (realizacja zasady) lub odśrodkowego (wychodzenie poza Pojęciokształt ku użyciu (ku sferze znaczenia)). Całą swą potencję ujawnia dopiero na styku tych trzech stanów gęstości. Pozbawiony Uczestniczącego – jest tylko potencjalnością.

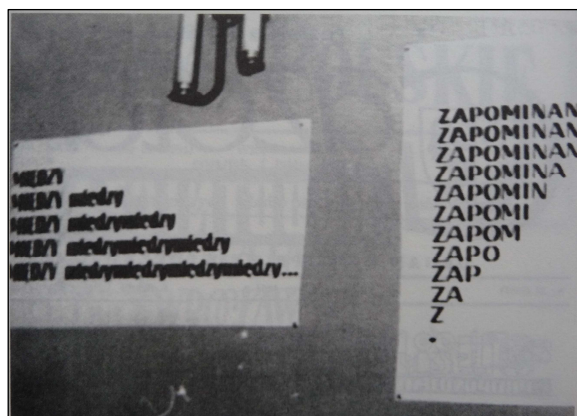
³²⁸ Prosta to myśl: nie musimy znać reguł rządzących światem, by w nim żyć i się poruszać. Alicja ostatecznie uczy się intuicyjnie regulować swój wzrost odpowiednio do sytuacji. Znajomość innych praw Krainy Czarów nie jest jej potrzebna.

³²⁹ Identyfikacja jest ponowna, gdyż ściany, sufit i podłoga są istotne również na linii Artysta-pojęciokształt, w fazie fizycznego wykonania pojęciokształtu. Wykonawca musi wiedzieć, w jaki sposób uporządkować litery.

³³⁰ M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 89.

Warto spojrzeć jeszcze na jedną interesującą właściwość czasowych relacji, wyłaniającą się pomiędzy poszczególnymi realizacjami. Można powiedzieć, że czas jest symetryczny, skoro to, co nastąpiło wcześniej, może być równie dobrze otrzymane później. Chodzi zatem nie tylko o zawieszenie kierunku przestrzennego (sposób usytuowania danej litery, obróconej o 90°, 180° czy 270°, mający znaczenie tylko z perspektywy własnego sąsiedztwa), lecz również o kierunek czasu. Na fotografii dokumentującej wystawę pojęciokształtów z 1968 roku (Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna we Wrocławiu) widoczna jest plansza z realizacją */między/* jeszcze w formie dwuwymiarowej:

MIĘDZY
 MIĘDZY między
 MIĘDZY międzymiędzy
 MIĘDZY międzymiędzymiędzy
 MIĘDZY międzymiędzymiędzymiędzy...



Fot. 49 S. Dróżdż */między/ /zapominanie/*
 Wystawa w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu, 1968, dokumentacja, wykonanie: S. Kurtyka.

Dopiero w 1977 roku po raz pierwszy projekt przybrał postać trójwymiarową. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę czytanie Pojęciokształtu przez Uczestniczącego, poruszającego się jak w labiryncie liter, tworzącego kolejne słowa, efekt znów będzie przypominał tę wcześniejszą formę niekończących się ciągów „między”. Ta ciekawa własność mówi nam coś więcej o całym świecie poezji konkretnej Dróżdża, odsyłając ponownie ku relacji Pojęciokształt-Uczestniczący.

Widoczne są tu dwie zasady rządzące światem Pojęciokształtu – **autonomiczność** i **autodeterminacja**. Pierwsza z nich dotyczy przejścia z jednej rzeczywistości do „wnętrza” projektu, który sam dla siebie jest jedynym i wystarczającym kontekstem (to tu rodzą się nowe reguły na granicy rozpoznawalnego (litery) i nowego (ich rozkład, wielkość, miejsce etc.)). Drugą

można by ująć zwięźle w formie podsumowania: **Jedno słowo – sześć kroków razy nieskończoność.**

Jest w */między/* jeszcze jeden możliwy ruch. Nazwijmy go ‘ruchem dziecka’. Pojęciokształt przypomina układankę z kształtów (klocków-liter), dopasowywanych do ‘klucza’, którym w tym przypadku będzie podany tytuł: ‘między’. Ktoś, kto nie zna języka polskiego, może układać kształty w takiej kolejności, jaką podaje mu wskazówka, z którą zetknął się przed wejściem (praca nigdy nie była tłumaczona, jedynie tytuł Pojęciokształtu zapisywano w innym języku, w zależności od miejsca wystawy). Odnajduje więc kolejne ‘klocki’, dopasowując do zapamiętanego wzorca. Kolejny przykład nauki czytania w świecie poezji konkretnej Stanisława Dróżdża, powrót do ćwiczeń, zaczynanie od zapominania – języka (gramatyki, słownika)³³¹.

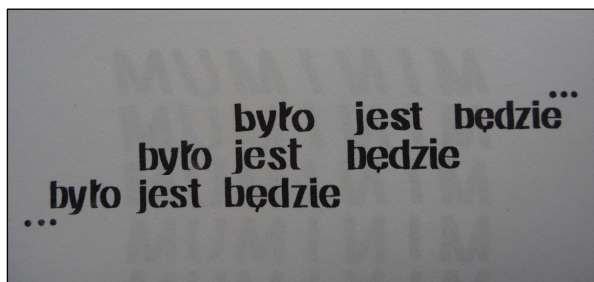
/klepsydra/ - iluzja upływu czasu

Następny Pojęciokształt to również inna geometria, a co za tym idzie, kolejny chronotop. Omawiany tekst miał wiele różnych realizacji, począwszy od jednoplanszowego */było, jest, będzie/* aż do rozbudowywanej */klepsydry/*, w postaci 54 plansz.

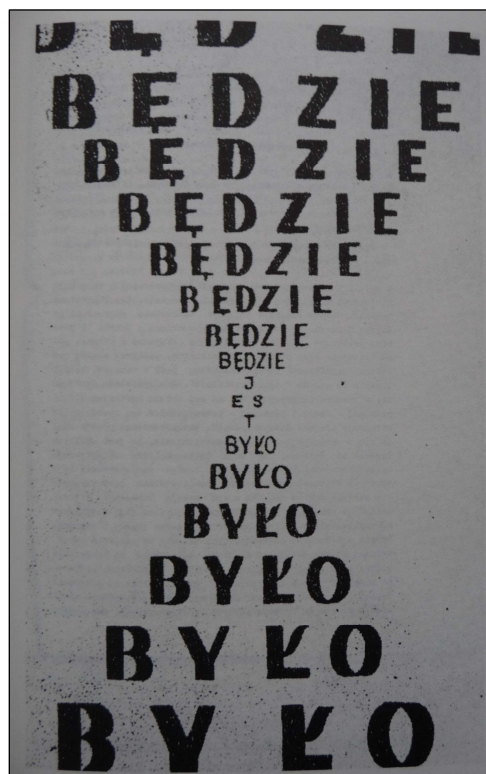
Zacznijmy od zbioru reguł.

Stajemy naprzeciw statycznych plansz i zaczynamy wędrówkę zawsze od tego, co rozpoznawalne. Oto więc, co widać: znacznej wielkości czarne litery na białym tle, układające się w trzy znane słowa (*było, jest, będzie*), w zaskakującym i powtarzalnym układzie. Ich wielkość uzależniona jest od sąsiedztwa, jedno jest mniejsze bądź większe od drugiego, w zależności od kierunku, w jakim podąża wzrok Czytelnika. Można również wydzielić trzy części powtarzające się na każdej planszy: coraz mniejsze słowa – słowo najmniejsze – coraz większe słowa (lub coraz większe słowa – słowo największe – coraz mniejsze słowa), elementy brzegowe okaleczone. Po jednym centrum na każdej planszy.

³³¹ Wspomniał o tym Dróżdż także w kontekście poszukiwania kontekstów interpretacyjnych, w rozmowie z Dawidek Gryglicką: „Ja się kształciłem na Wittgensteinie. I na Bensem. I na Eco. Ale teraz... mamy do czynienia z zapominaniem”. M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 259.



Fot. 50 S. Dróżdż */było, jest, będzie/*
Wystawa w WiMBP we Wrocławiu, 1968,
dokumentacja,
wykonanie: S. Kurtyka.

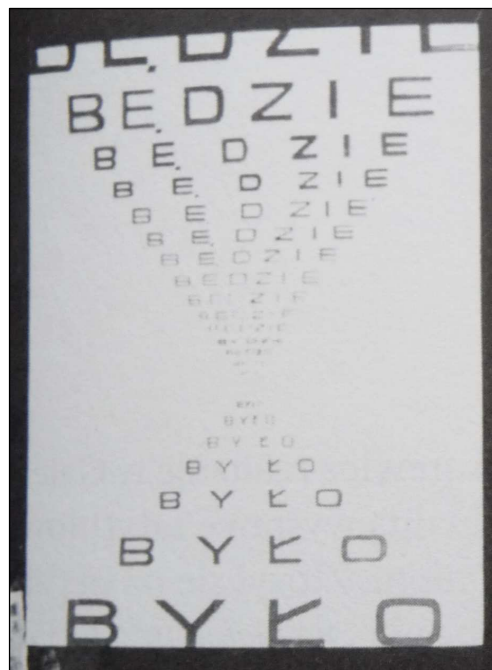


Fot. 51 S. Dróżdż */klepsydra/*
Wystawa w WiMBP we Wrocławiu,
1968, dokumentacja,
wykonanie: S. Kurtyka.



Fot. 52 S. Dróżdż */klepsydra/*
Wystawa „Czas/Między”, Galeria Muzalewska,
Poznań 2012-2013 r.
fot. M. Kłoskowicz

Zasadą rządzącą całym układem jest wariacja z powtórzeniami, dzięki czemu każdy z elementów w równej mierze wypełnia sobą zarówno lokalne centrum, jak peryferia każdej planszy (słowa skrajne). Liczba słów zmienia się natomiast w zależności od realizacji. W przypadku publikacji */klepsydry/*, wydanej przez Centrum Sztuki Współczesnej Akademia Ruchu, na każdej planszy znajduje się 10 elementów (4,5+1+4,5) (fot. 52), */klepsydra/* reprodukowana w „Odprysku poezji...”, z



wystawy zorganizowanej w MiWBP we Wrocławiu, w lutym 1968 roku, gubi już te proporcje; jest to układ 14,5 słów (7,5 (będzie)+1 (jest)+6 (było), (fot. 51)), natomiast

Fot. 53 S. Dróżdz */klepsydra/*
Wystawa „Stanisław Dróżdz. Pojęciokształty. Zbigniew Makarewicz. Rozbiór d(g)ramatyczny przedmiotu”. Galeria Pod Moną Lisą, Wrocław 1968. Fot. A. Hawalej.

najbardziej różni się */klepsydra/* pokazana podczas wystawy zorganizowanej wspólnie z Zbigniewem Makarewiczem w Galerii Pod Moną Lisą w 1968 roku, słowa pisane są majuskułą, dysproporcja poszczególnych części jest większa (układ 22,5 słów: 14,5 (będzie)+1 (jest)+7 (było))³³² (fot. 53).

Wszystkie podane tu wyliczenia są pozostałością po świecie oswojonym, bliskim i znanym Uczestniczącemu. Okazują się jednak bezużyteczne w dziedzinie sensu tego rozbudowanego Pojęciokształtu, podobnie jak nieprzydatny byłby elektroniczny zegarek w Krainie Czarów. Co innego taki, który wskazywałby dni, albo nawet lata³³³! A najlepiej jedno i drugie równocześnie.

Pojęciokształt, który miał sprawić, by widoczne stało się to, co nie-do-zobaczenia (aby pozaczasowoprzestrzenny sens mógł wejść w istnienie, bądź aby idea przybrała kształt obrazu), pokazuje coś bezużytecznego. W swej statycznej postaci treściow forma wprowadza zaskakujący nietypowy wygląd, miejscem zaistnienia, ale wydaje się znów niepełna. W */klepsydrę/* wpisana jest iluzja,

³³² Podana liczba słów *będzie* może się różnić, ze względu na słabą jakość zdjęcia z wystawy.

³³³ Teoretycznie lata można odmierzać właśnie przy pomocy klepsydry piaskowej czy wodnej.

widoczna jedynie na styku relacji Pojęciokształt-Uczestniczący. Czytelnik uruchamia mechanizm, widząc więcej, niż tylko zamknięty zbiór kilkudziesięciu plansz i przenosząc Pojęciokształt do sfery użycia.

Zacznijmy zatem raz jeszcze. Rozpoznane słowa (to jest ważne) ułożone są tak, by przypominać kształt klepsydry (skojarzenie naprowadzone tytułem). Pozostałe 27 plansz przedstawia zatem odwrócenie kształtu klepsydry (to, co było najszersze, teraz jest najwęższe i na odwrót). Do tego dochodzi dodatkowe wrażenie głębi i wypukłości. Środkowy obiekt znika gdzieś w głębi (w przypadku realizacji w Galerii Pod Moną Lisą jest już tak głęboko, że przestaje być widoczny), bądź znajduje się jak najbliżej Uczestniczącego. Efekt osiągany tylko regulowanym rozmiarem czcionek. Ich wielkość dopasowywana jest znów do otoczenia (miejsce wystawienia) i uwarunkowana wzajemnym sąsiedztwem poszczególnych słów (mniejsze bądź większe w zależności od zajętej pozycji). Musi być zachowana jedynie odpowiednia proporcja kształtu.

Z iluzją związany jest również ruch, chociaż będzie miał inny charakter niż w przypadku projektu */między/*, w którym nieruchomość liter nie budziła wątpliwości. Oba Pojęciokształty łączy natomiast grawitacja. Wraz z */klepsydrą/* nasuwa się silnie skojarzenie z przesypującym się piaskiem. Patrząc na poszczególne plansze, czy to zamieszczone w antologii, czy na ścianie galerii, nawet jeśli plansze będą czytane linearnie, od lewej strony do prawej, to jednocześnie naturalnym wyda się ruch „przepływających” słów z góry na dół (nie odwrotnie). Zasada konstrukcji Pojęciokształtu sprawia, że poszczególne elementy ułożone są symetrycznie, teoretycznie nie zabrania więc ‘przepływowi’ w przeciwnym kierunku. Jest to szczególnie widoczne na planszach, w których wszystkie trzy części składają się z jednego tylko słowa:

Tabela 2 Trzy klepsydry składające się z powtórzonych elementów. Opracowanie własne na podstawie wydania „Stanisław Dróżdż. Klepsydra”. Centrum Sztuki Współczesnej Akademia Ruchu. Warszawa 1990 (b. s.).



Umysł wzbrania się jednak przed nieintuicyjnym kierunkiem przepływu i na pomoc wzywa wyobraźnię.

W obu przypadkach to siły grawitacyjne pozwalają wyczuwać kierunek pozornego ruchu (/klepsydra/) bądź zidentyfikować podłogę i sufit (/między/). Brak wyróżnionego punktu odniesienia tego świata sprawia, że kierunek ten traci znaczenie, liczy się bowiem jedynie iluzja ruchu.

Działanie Czytelnika na styku dwóch światów wiąże się również z szukaniem zasady rządzącej rozkładem elementów. Operacje na zbiorze zamkniętym wprowadzają bowiem pewien obieg, w obrębie którego będzie odbywał się wszelki ruch. To tylko pierwszy krok, plansze są bowiem odpowiednio poukładane i w zasadzie mogą być czytane od lewej do prawej strony, przy czym ciekawe jest to, że plansza pojedyncza /klepsydry/ w układzie pięćdziesięciu czterech zajmuje dopiero dwudzieste szóste miejsce. Nie jest więc ani pierwszą, ani ostatnią. Poniżej w tabeli zamieszczony został rozkład „sił” (w kolumnie po lewej stronie jest umowny rozkład strzałki czasu w klasycznej klepsydrze, zgodnego z działaniem grawitacji). Dzięki temu widoczne jest uporządkowanie kolejnych elementów nie tylko w poziomie, ale i w pionie (rozkład taki sam dla klepsydry ‘wklęsłej’ i ‘wypukłej’):

Tabela 3 Rozkład "sił" w /klepsydrze/ Stanisława Dróżdża. Opracowanie własne.

Efekt 'czytania' w wykonaniu Systematyka.

będzie	BYŁO	BYŁO	BYŁO	BYŁO	BYŁO	BYŁO	BYŁO	BYŁO	BYŁO
jest	BYŁO	BYŁO	BYŁO	jest	<i>będzie</i>	jest	jest	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>
było	BYŁO	jest	<i>będzie</i>	jest	<i>będzie</i>	BYŁO	<i>będzie</i>	jest	BYŁO
będzie	jest	jest	jest	jest	jest	jest	jest	jest	jest
jest	jest	jest	jest	<i>będzie</i>	BYŁO	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	BYŁO	BYŁO
było	jest	<i>będzie</i>	BYŁO	<i>będzie</i>	BYŁO	jest	BYŁO	<i>będzie</i>	jest
będzie	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>
jest	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	<i>będzie</i>	BYŁO	jest	BYŁO	BYŁO	jest	jest
było	<i>będzie</i>	BYŁO	jest	BYŁO	jest	<i>będzie</i>	jest	BYŁO	<i>będzie</i>

Rozbudowana realizacja /klepsydry/ pozwala wziąć w nawias jedną z najbardziej intuicyjnych właściwości, jaką nasz umysł wiąże z doświadczanym wymiarem temporalnym, mianowicie asymetrię zdarzeń w czasie, zobrazowaną w postaci tzw. strzałki czasu³³⁴. Jest to wyróżniony kierunek na osi czasu, związany z odczuciem pewnego porządku świata: grot strzałki skierowany jest ku przyszłości. Silne rozróżnienie na to, co było, co jest i co będzie to wynik codziennego doświadczenia: wydarzenia postrzegamy w pewnym czasowym porządku (w oparciu o prawa przyczynowo-skutkowe, jedne z nich są wcześniejsze, inne późniejsze), mamy dostęp jedynie do naszej pamięci, która zapisuje to, co było, nie ma w niej natomiast tego, co będzie itd.

Czasoprzestrzeń /klepsydry/ wydaje się jednak uporządkowana w odmienny sposób. Królestwo rządzone prawem wariacji na zbiorze elementów wprowadza nowe wewnętrzne reguły. Przede wszystkim wyznacza inne prawa przyczynowo-skutkowe. Sąsiedztwo elementów w lokalnym porządku wertykalnym i horyzontalnym (przykładowa realizacja projektu) wiąże się z negacją powtórzenia. Żadne trójkowe zestawienie nie może wystąpić dwukrotnie aż do zakończenia całego 27-elementowego obiegu (pomijamy kwestię błędu w druku, o której była mowa w rozdziale drugim). Pokazana wyżej tabela obrazuje również schematyczny

³³⁴ P. Davies, *Zagadka czasu*, przeł. S. Bajtlik, „Świat Nauki” 2002, nr 11, s. 27.

rozkład elementów. */Klepsydra/* jest zdarzeniem niepustym, na które składa się jeden pełny obieg wariacyjny. Omawiana pięćdziesięcioczeroelementowa realizacja zawiera więc w sobie dwa zdarzenia (przypadek klepsydry ‘wypukłej’ i ‘wkłęsłej’).

Mimo pewnego uporządkowania, podobnie jak w przypadku */między/*, w zasadzie nie można wyróżnić elementu pierwszego, od którego rozpoczyna się czytanie. Ruch wariacyjny, podobnie jak „przesypywanie” czy „przelewanie”³³⁵ się części, jest nieskończony, natomiast ograniczony jest nie-powtarzalnością układów w ramach jednego pełnego obiegu. Gwarantuje to zasada wariacji. Ponownie obserwujemy czasoprzestrzenny ruch nieskończony, ale nie jest to ta sama nieskończoność, co zaobserwowana w przypadku Pojęciokształtu */między/*. O jego odmienności decyduje inna reguła uporządkowania świata */klepsydry/*.

Dzięki rozbudowanemu obrazowi opisywanego Pojęciokształtu klepsydra zyskuje nowe znaczenie narzędzia odmierzającego czas. Trychotomia czasu została bowiem rozerwana i zbudowana inaczej. Ruch okazuje się dwupoziomowy: pierwszą płaszczyzną jest iluzoryczny ruch w obrębie każdej planszy, drugim – między wszystkimi planszami tworzącymi pełne dwa obiegi.

Zatrzymajmy pierwszy z nich. Okaleczenie znaków gwarantuje iluzję nieskończonego pochodzenia zmniejszających i powiększających się płaszczyzn *było/jest/będzie*. Ruch przepływu jest więc ograniczony pozornym kształtem klepsydry, ale brakuje tu początku i końca. Jest tylko środkowy element – przewężenie.

Drugi rodzaj ruchu każe spojrzeć na całe zdarzenie – jeden obieg. To ruch człowieka Nie-racjonalnego, który czyta Pojęciokształt za pośrednictwem ‘rzutu oka’. Jak zostało to zasygnalizowane wcześniej, żaden z elementów nie został wyróżniony. Wariacja gwarantuje symetryczność układów i równoczesność wszystkich elementów. Warto zwrócić jednak uwagę na czasoprzestrzenną relację współobecności dwóch umownych systemów: gramatycznego (odmiana bezokolicznika ‘być’) oraz mierniczego (klepsydra jako czasomierz). Dzięki temu połączenie dwóch rozpoznanych na początku znaków: słów *było/jest/będzie* wraz

³³⁵ Klepsydry początkowo były wodne, „przelewanie”, siłą słowa, jest bardziej płynne.

z pozornym kształtem klepsydry, zawiesza umowne zasady i otwiera możliwość tworzenia innego chronotopu. Jeżeli bowiem górna część narzędzia oznacza zgodnie z umową to, co będzie, środkowa chwilę tego, co jest, a dolna – to, co już upłynęło, to spojrzenie na /klepsydrę/ pokazuje raczej, że będzie to, co było, jest to, co było, i było, to, co było (jest to tylko jedna, przykładowa plansza, zob. lewą kolumnę Tabeli nr 2).



Fot. 54 S. Dróżdż /klepsydra/ (fragment)
ćwiczenie w czytaniu:

będzie to, co było,
jest to, co będzie,
było to, co jest.

miejsca do miejsca, od skutku do skutku, przypominając tym samym opisany przez Bachtina chronotop powieści przygodowej).

Oto fragment rozmowy Alicji z Białą Królową:

- Są to skutki życia na wspak - powiedziała łagodnie Królowa. - Wszystkim się od tego początkowo kręci w głowie...
- Życia na wspak! - powtórzyła Alicja z ogromnym zdumieniem. - Nigdy nie słyszałam o czymś takim!
- ...ale to ma jedną wielką zaletę: pamięć działa w obie strony.
- (...) - Ale *jaki* rodzaj rzeczy pamięta *pani* najlepiej? - odważyła się zapytać Alicja.

Innymi słowy równie dobrze będzie to, co było, jest to, co będzie i było to, co jest (fot. 54) – jest to również przykładowy sposób czytania, ćwiczenia w czytaniu brzmiące nieintuicyjne. Każda z konfiguracji ma szansę zaistnienia z takim samym prawdopodobieństwem.

Powróćmy do Krainy Czarów. Jej chronotop jest wprawdzie odmienny, ale również sprawia, że strzałka czasu zaczyna wirować. Zdarzenia „biegną” w tę i we w tę, tu i ówdzie. Czas okazał się relacją trwania „od do” (od zdarzenia do zdarzenia, od punktu do punktu, od

- Och, rzeczy, które wydarzyły się za dwa tygodnie - odparła Królowa swobodnie³³⁶.

W Krainie Czarów istnieje wyróżniony punkt odniesienia, którym jest Alicja - Uczestnicząca, odzyskująca na moment swoje 'Ja' tego świata. Mieszają się temporalne porządki, jest to jeden wielki zbiór zdarzeń, nie objętych regułą przedtem/potem. Skutek może być przed przyczyną, przyczyna równie dobrze może poprzedzać skutek.

W przypadku /klepsydry/ układ komplikuje się jeszcze bardziej. Aktualne sąsiedztwo wyznacza obserwacja Uczestniczącego, z tym, że określenia 'jest', 'było', 'będzie' nie odnoszą się do wydarzeń, lecz do pozycji zajmowanych względem siebie. Powracamy tym samym do ćwiczeń w czytaniu (fot. 54). Każda plansza ma swoje własne miejsce w całym obiegu, a na niej *było* zmniejsza się ku *było*, by znów ku *było* się rozchodzić. Jakkolwiek zaskakująco to brzmi.

Dzięki temu otrzymujemy iluzję niekończącego się ruchu. Nieuruchomiony, niezmierzony pojęciokształt stoi w miejscu, w postaci 54 plansz. W rzeczywistości czas już w ogóle nie upływa, upływ czasu okazuje się więc iluzją, czarem świata poezji konkretnej.

Stanisław Dróżdż

MINIATURY

jest
coś
czego
nie ma
nie było
nie będzie
coś
co
jest
było
będzie
co

³³⁶ L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1990, s. 176.

Zacytowany wiersz 'tradycyjny' potwierdza konsekwencję w rozumieniu czasu pozbawionego odmierzanych w języku stosunków 'było', 'jest', 'będzie', przyjmując pozycję równoczesności³³⁷. Podobne intuicje kryje /klepsydra/. Czymś na kształt doby jest więc jeden wariacyjny obieg 27 plansz, a każda plansza to niekończący się przepływ wertykalnych układów *było/jest/będzie*.

W wyniku spotkania dwóch umownych systemów, tworzących nowy układ zgodnie z zasadą wariacji z powtórzeniami na zbiorze zamkniętym, wykluczone zostało wzajemne przenikanie się dotychczasowych sensów. Uruchamiając Pojęciokształt, Uczestniczący traci grunt pod stopami, Pojęciokształt-zdarcie pozbawia go po raz kolejny obciążenia, jakim jest **znaczące**, pozostawiając zaledwie **rozpoznawalne**, które służy jedynie możliwości zawiązania relacji Pojęciokształt-Uczestniczący.

W tym znaczeniu Pojęciokształt odcina się od rzeczywistości, będąc jednocześnie jej przedłużeniem. Autonomia pociąga za sobą autodeterminację (mechanizm wytwarzania wewnętrznych relacji czasoprzestrzennych). Autodeterminacja – autonomię. Jest to sprzężenie zwrotne, pozwalające dopiero wejść w dziedzinę sensu.

/koło/ - świat rotujący

Praca doczekała się kilku realizacji, ale jest jedną z tych, które na wystawach zawłaszczają kawałek podłogi. Gdy czytamy tekst, zwykle rzeczywiście patrzymy nań z góry, jeśli jednak leży on u stóp, perspektywa ulega zmianie, zwiększa się przede wszystkim dystans. Zderzenie się z tą pracą sprawia, że czytać ją można przynajmniej na dwa różne sposoby. Pojęciokształt wprawia w ruch zarówno umysł, jak i ciało Uczestniczącego.

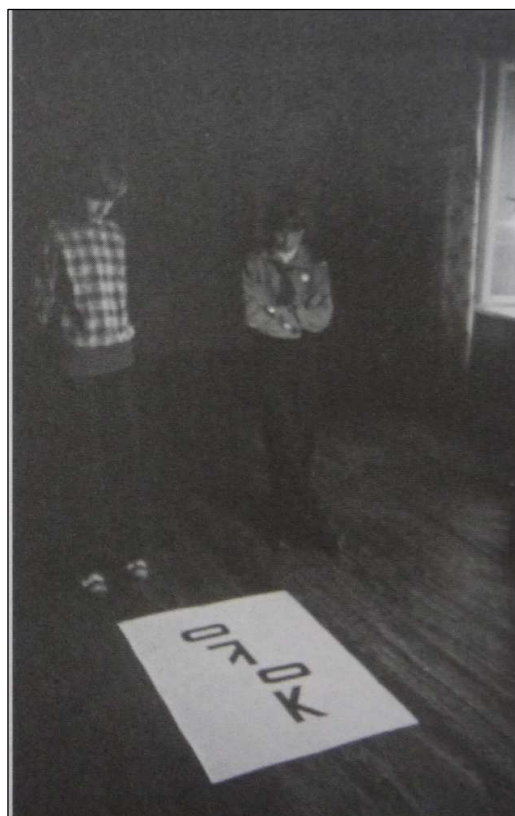
³³⁷ Wiersz z cyklu MINIATURY był dedykowany żonie Annie i siostrze Barbarze. „Odra” 1969, nr 5.

Zamieszczone obok zdjęcie z jednej z wystaw poezji konkretnej Dróżdża, pokazuje dwóch chłopców, u stóp których znajduje się właśnie */koło/*. Fotograf uwiecznił nie tylko Pojęciokształt, ale interesujący moment zetknięcia. Była już mowa o zdolności ludzkiego umysłu, który w pewnym sensie traktuje drukowaną literę (szczególnie jeśli jest słusznej wielkości) – jak figurę geometryczną.

Potrafi ją rozszyfrować bez względu na jej położenie. Jest to sytuacja zbliżona do realizacji */między/*. Biorąc pod uwagę aktualny kontekst, którym jest słowo 'koło', żadna z liter nie jest zagadką, mimo iż każda ułożona jest inaczej względem tych dwóch zapatrzonych czytelników.

W przypadku realizacji reprodukowanej w antologii prac Artysty, położenie poszczególnych liter względem siebie zostało rozbudowane czterokrotnie, dzięki czemu oczom ukazało się szesnaście kół (liter) wpisanych w szesnaście kwadratów (figur). Dosyć nietypowa wizualizacja kwadratury koła, chociaż jest to tylko narzucające się skojarzenie. Przykład użycia.

Poniżej kolejna sytuacja komunikacyjna, tym razem fragment wystawy „Stanisław Dróżdż, początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007”, zorganizowanej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, w 2010 roku:



Fot. 55 S. Dróżdż */koło/*
Dwóch uczestników wystawy
zorganizowanej w Sławkowie w 1975 r.



Fot. 56 S. Drózdź /koło/
fot. A. Kwiecień

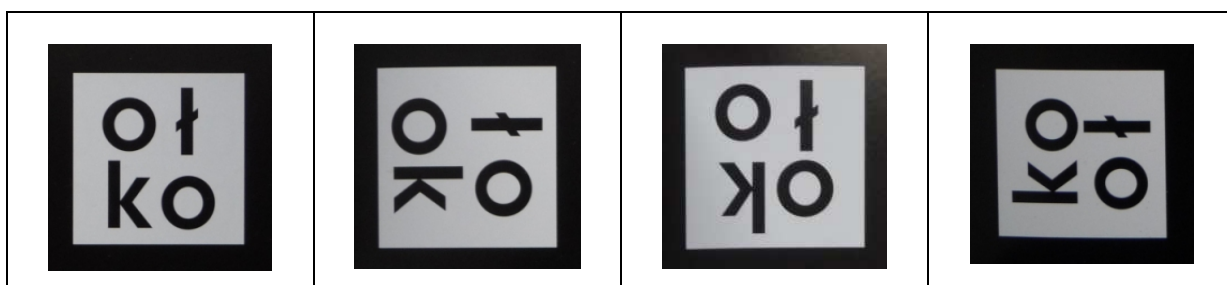
/Kolo/ w rozbudowanej wersji wprawdzie znów zajęło przestrzeń podłogi, ale wystarczyło dodać małą tabliczkę z zapisanym tytułem pracy, by wzrok Uczestniczącego właśnie tam szukał klucza. Automatycznie pojawia się również punkt odniesienia, który zmniejsza moc wprawiania w ruch relacji między Pojęciokształtem i Czytelnikiem³³⁸.

Na poziomie współpracy oczu z umysłem odsłania się powoli nowy zbiór reguł uporządkowania. Zależności metryczne znów wyznaczone są wzajemnym położeniem na dostępnej planszy. Proporcjonalnie rozkładają się w każdym kwadracie, równomiernie wypełniając białe okienka. Otrzymujemy tym samym po cztery punkty owej czasoprzestrzeni w każdym okienku, które zajmowane są przez daną literę w odpowiednim położeniu tylko raz. Opis tego świata okazuje się niemożliwy bez wyróżnionego punktu odniesienia. Obraz jest tak samo czytelny z każdej strony, co umożliwiają geometryczne właściwości liter. Dowolne „k” pojawia się w czterech różnych położeniach i w czterech różnych punktach okienka. Kierunek wyznaczają jedynie wewnętrzne relacje między położeniem poszczególnych liter, ich wzajemne sąsiedztwo. Po raz kolejny to, co rozpoznawalne pa\$ożytuje relację Pojęciokształt-Uczestniczący. Pojawia się możliwość uruchomienia

³³⁸ Wprowadzona tabliczka z informacjami na temat Pojęciokształtu jest błędem kuratora wystawy.

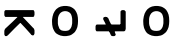
statycznych figur na planszy. ‘Wodzenie’ oczu ograniczone jest bowiem do kontekstu rozpoznanego słowa. W przypadku szesnastu możliwości wybrać można **dowolne** „k” i kręcić się w koło w obrębie każdego kwadratu, bądź też wyruszyć na poszukiwanie jego słownych literowych sąsiadów w innych okienkach, zgodnie z zasadą symetrycznych przekształceń. Litery te są bowiem symetryczne względem osi lub punktu. Oto wybrane zestawienie:

Tabela 4 Przykładowe zestawienie czterech plansz, wybranych ze względu na umiejscowienie poszczególnych liter. Opracowanie własne na podstawie: „Stanisław Dróżdż, początek. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007”, red. E. Łubowicz, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław 2009, b. s.



Rezygnacja z hierarchii, brak elementu pierwszego i ostatniego (można bowiem zacząć od dowolnego „k”), jak również symetria poszczególnych liter względem osi znów wprowadza jakiś rodzaj nieskończonego i ograniczonego ruchu, którego rytm wyznaczony jest przez jeden pełny obrót słowa rozmieszczonego w obrębie planszy (albo jako szesnaście wirujących równocześnie kół, co gwarantuje natychmiastowy ogląd pojęciokształtu, albo wielkie koła prowadzące wzrok od okienka do okienka, gdy rzędy przejmuje położenie poszczególnych liter). Praca na linii oko-umysł wprawia Pojęciokształt w wewnętrzny wirujący, chociaż iluzoryczny, ruch (jest to bowiem ciągle efekt zetknięcia dwóch chronotopów: Pojęciokształtu i Uczestniczącego). Jeśli zestawić ze sobą oba te ruchy, otrzymujemy coś na kształt wirującego geometrycznego tańca, w rytm kolejnych okrążeń, który nie ma końca, i od którego ostatecznie zaczyna się kręcić w głowie (szczególnie jeśli dostatecznie długo wpatrujemy się w pojęciokształt, szukając owych rotacji...).

Jest jednak coś niezwykłego w tych dwóch uczestnikach wystawy uwiecznionych na fotografii jedenastej. Realizacja /koła/ różni się od opisanej powyżej, pochodzącej z antologii. Jest przede wszystkim prostsza. Zaskakuje również miejscem, z którego ci dwaj chłopcy przyglądają się leżącemu na płaszczyźnie podłogi /kołu/. Obaj stoją u podstawy Pojęciokształtu, przy ostatniej literze słowa 'koło'. Żaden z elementów nie wskazuje wyróżnionego punktu. To miejsce mówi nam coś więcej o połączeniu umysł-oko. Odkrywa bowiem linię czytania, której w świecie poezji konkretnej Dróżdża nie ma. Słowo w swej realizacji postrzegane jest jako całość. W przypadku /koła/ samo jego czytanie nie wymaga pracy linearnej, wystarczy „rzut oka” i jest ono rozpoznane, nawet pomimo różnego kierunku liter. Uczestniczący może zająć różne pozycje względem tego Pojęciokształtu. Z jakiegoś powodu wybiera jednak krótszy brzeg planszy, czyniąc ostatnią literę słowa najbliższą sobie. Ten moment zetknięcia dwóch różnych czasoprzestrzeni, utrwalony na fotografii, wprowadza nas już w dziedzinę sensu.

Spotykamy coś zaskakującego (wzajemne ułożenie liter, o nietypowym rozmiarze, rozłożonych w szczególnym miejscu, bo na podłodze), co sprawia, że nie do końca wiemy, jak się wobec nich zachować. Nadepnąć nie wypada, pominąć szkoda, zareagować – trzeba. Aby jednak umysł mógł spokojnie współpracować z okiem, ciało powinno zająć bezpieczną pozycję. Przyzwyczajeni jesteśmy w naszej kulturze do czytania linearnego – od lewej strony do prawej, przesuwając się od góry do dołu, przy tradycyjnym ułożeniu liter. Tylko wtedy samo tworzywo staje się przezroczyste. Najbliższe procesowi czytania jest więc rzeczywiście takie ustawienie się względem Pojęciokształtu, jakie przyjęli chłopcy. Odpada bowiem czytanie z dołu do góry i od prawej do lewej. Natomiast możliwość poziomego czytania słowa (od lewej do prawej) kłóci się z najmniej prawdopodobnym ułożeniem dwóch niesymetrycznych liter³³⁹ – 'K' oraz 'Ł', obróconych względem czytającego odpowiednio o 90° i 270° (). Pozostaje zatem tylko jedna pozycja podskórnie wyczuwalna jako najbardziej odpowiednia, bo i najbardziej znana z doświadczenia. Jest ona efektem kombinacji dwóch przyzwyczajzeń: do linearnego

³³⁹ Litery 'O', z racji swego symetrycznego kształtu, nie odgrywają w tym kontekście żadnej roli.

czytania wyróżniającego dwa kierunki (od lewej do prawej oraz z góry do dołu) i kształtu liter. Wyróżniony punkt możliwy jest zatem dopiero dzięki zetknięciu się dwóch odrębnych światów: aktualnego (Pojęciokształtu) i oswojonego (Uczestniczącego). Mimo iż kontakt z tym słowem nie wymagał linearnego czytania, okazało się ono jednak obecne, i dało się uchwycić dzięki zachowanej fotografii.

W przypadku obu realizacji możliwa jest jeszcze inna komunikacja, znacznie mniej intuicyjna i bardziej zaskakująca, wymagająca bowiem współpracy na linii oko-stopa. Zmienia się wówczas ośrodek ruchu. Pojęciokształt pozostaje w spoczynku, dosłownie wprowadzając w ruch Uczestniczącego. Jeśliby pozostać przy tradycyjnym układzie liter, które czytelnik zwykle ma przed oczyma, wówczas musiałby w zasadzie krążyć (nao)koło /koła/. Z perspektywy tekstu, który leży na podłodze, bliżej jest mu do stóp niż do oczu czytelnika. W pewnym sensie to stopy, wykonując ruch i odnawiając tym samym pojęciokształt, 'czytają' go. Jeśli uwaga koncentruje się na poszczególnych literach, kroki wykonywane są samoczynnie i w zasadzie bez udziału świadomości, tak jak odbywa się zwykle czytanie „normalnego” tekstu. Ich rola w czytaniu poezji konkretnej została dostrzeżona dopiero wtedy, gdy tekst znacząco oddalił się od oczu.

Fot. 57 Jerzy Ryba na tle Pojęciokształtu, Galeria Kwartal, Wrocław 1975, (autor zdjęcia – brak informacji).



Oto inny Czytelnik niepostrzeżenie uwieczniony przez fotografa podczas kontaktu ze sztuką, przyglądający się pracy */ludzie-człowiek/* (fot. 57). To nie on przybliży tekst do siebie, lecz nieświadomie poddaje się sile przyciągania Pojęciokształtu. Zresztą, na tej niezwyklej fotografii wygląda, jakby faktycznie przestała na niego działać siła grawitacji...

Poezja konkretna równie dobrze realizuje się przecież na ścianach (i podłogach) galerii czy muzeum. Podobnie jak w przypadku Alicji, która zaniepokoiła się potencjalną autonomią swoich nóg dopiero wtedy, gdy te znacząco oddaliły się w wyniku nagłego „rozciągnięcia” jej ciała:

„Powinnam być dla nich uprzejma – pomyślała Alicja – bo mogą nie pójść tam, gdzie ja będę chciała”. [A. M., s. 22]

W świecie poezji konkretnej Dróżdża trudno jednoznacznie powiedzieć, kto kogo prowadzi. Czy stopami kieruje bardziej Uczestniczący, czy może steruje nimi (a więc i całym ciałem czytelnika) reguła Pojęciokształtu.

/koło/ jest jednym z tych Pojęciokształtów, które zawierają w sobie największą potencjalność obrotowego ruchu, od realnego (obracanie planszy lub „czytanie stopami”) aż do pozornego (wprawianie w ruch jego wewnętrznych elementów). Cały skomplikowany układ znów pokazuje, jak ważne są przede wszystkim punkty zetknięcia dwóch różnych chronotopów: Czytelnika i tekstu. Pojęciokształt odnawia się i aktualizuje na granicy, tylko w tych punktach, które nie naruszają autonomiczności jego świata (zachowują granice obu światów), ale umożliwiają nieprzerwaną wymianę w sferze sensu, nawet jeśli w sferze sensu wzbogaca się tylko świat Uczestniczącego, i nie ubożeje jednocześnie świat Pojęciokształtu³⁴⁰.

³⁴⁰ Jest to możliwe jedynie dzięki specyficznej właściwości świata Pojęciokształtów, o której będzie mowa w następnym rozdziale. Chodzi o nieskończoność powierzchni sensu – żaden kolejny dodany element niczego w nim już nie zmieni.

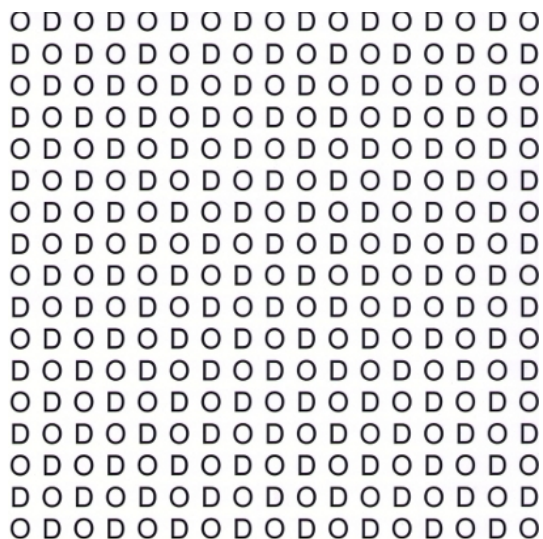
/czasoprzestrzenie OD DO/ - unistyczna realizacja

Wystarczy od sześciu do ośmiu znaków, by uporządkować ten niezwykle Pojęciokształt. Co jednak zostało uporządkowane, jak i dlaczego? Aby odpowiedzieć na te trzy pytania, wyobraźmy sobie bardzo długą białą ścianę, a na niej równomiernie rozłożone w jednym rzędzie osiemdziesiąt dwie kwadratowe plansze, a na każdej planszy nieskończenie zwielokrotnione litery 'O' i 'D'. Nieskończenie? Z pewnością nie. Zbiór znaków jest policzalny: od dwustu osiemdziesięciu dziewięciu aż do sześciuset dwunastu na jednej podstawie. W sumie prawie czterdzieści pięć tysięcy liter w różnych kombinacjach. Tyle ze strony arytmetyki i geometrii. Teraz czas na kombinatorykę. Poszukiwanie jakiegokolwiek zasady niesie ze sobą konieczność redukcji. Im więcej plansz, tym trudniejsza współpraca na linii oko-umysł. W pierwszym zdaniu tej części rozdziału są wobec tego aż dwie redukcje: liczby znaków i ilości plansz (z osiemdziesięciu dwóch do pięciu, co zostało pokazane w tabeli nr 5).

Ćwiczenie w czytaniu Pojęciokształtu na poziomie kombinacji musi być procesem

Fot. 58 S. Dróždź /czasoprzestrzenie/ (fragment)

odwrotnym w stosunku do **kierunku** działań Artysty, nie jest jednak odwróconym odtworzeniem samego procesu. Chodzi raczej o dwa działania, które nie są tożsame, mając przeciwne kierunki. Z jednej strony dokonuje się zatem redukcji elementów poprzez wyszukiwanie pewnych powtarzalnych zależności (strona Czytelnika), z drugiej pojawia się działanie przeciwne, tzn. rozbudowywanie Pojęciokształtu (strona Artysty). Podobne



działanie zostało już opisane w przypadku pojęciokształtu /między/: wcześniejsza chronologicznie realizacja mogła być również efektem czytania późniejszej, rozbudowanej trójwymiarowej treści formy.

Jest zapewne wiele operacji, które można wykonać na /czasoprzestrzennie/. Tym razem jednak nie zaczniemy od tego, co rozpoznawalne, ale skoncentrujemy się najpierw na samych kombinacjach. Najprostszą i jednocześnie najczęściej powtarzającą się planszą jest płaszczyzna równomiernie rozmieszczonych, nie stykających się i równych sobie kształtów 'O' i 'D'. Wypełniają płaszczyznę planszy do granic możliwości. Nic więcej się już nie zmieści. Nie ma miejsca ani na dodatkowe 'O', ani 'D'. Zależności metryczne wyznaczane są na styku zasady równomiernego i symetrycznego rozkładu elementów i płaszczyzny planszy oraz osiągniętego wizualnego efektu zagęszczenia znaków³⁴¹. Kompozycja ma charakter unistyczny – żaden z nich nie został wyróżniony, nie ma hierarchii czy określonego centrum. Co najwyżej można palcem wskazać brzegi. Za granicą planszy rozgrywa się już coś zupełnie innego, przygotowuje się miejsce dla kolejnej z osiemdziesięciu dwóch czasoprzestrzeni.

Komplikacja układu rozpoczyna się od nakładania płaszczyzn, dzięki czemu pojawia się nowy rodzaj sąsiedztwa dwóch liter. Całość można by określić jako stopniowe zmniejszanie dystansu między kolejnymi płaszczyznami, aż do całkowitego ich pokrycia (powtórzenia). Przy czym owo zmniejszanie dystansu nie oznacza wcale procesu liniowego. Dotyczy raczej elementów powtórnie uporządkowanych, zgodnie z procesem czytania (a więc redukcji) Pojęciokształtu³⁴².

Jeśli wobec tego cały świat /czasoprzestrzeni/ rozkłada się przed oczyma na owej wyobrażonej ścianie, elementy zredukowane do zasad są jego tymczasowymi reprezentacjami na użytek próby rozumienia tego, co widoczne jedynie na pierwszy rzut oka.

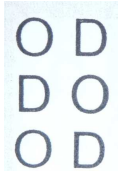
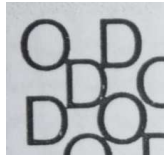
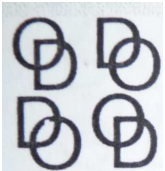
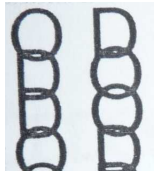
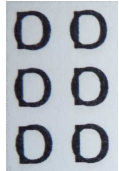
Pojęciokształt nie może jednak w pełni zostać odnowiony bez swojej strony językowej. Tym razem już w tytule sugestywnie pojawia się złożenie OD-DO, które automatycznie staje się lokalną miarą czasoprzestrzeni opisywanego Pojęciokształtu. Jest to więc mikroświat, w którym nie ma przed(tem) czy po(tem), za chwilę, jutro

³⁴¹ Powyższy fragment pracy pochodzi z wydawnictwa towarzyszącego wystawie retrospektywnej: „Pojęciokształty. Poezja konkretna (wybór tekstów z lat 1967-1993)”. Kuratorem wystawy był Wojciech Stefanik. BWA Wrocław 1994, bp.

³⁴² Określenie „Zmniejszenie dystansu” jest wprowadzeniem elementów obcych treściom na poziomie otoczki. Z podobnym działaniem spotkał się przy wprowadzonym przez Małgorzatę Dawidek Gryglicką ‘odrywaniu liter’ w przypadku /zapominania/ (zob. s. 74).

albo 3 metry dalej. OD tej linii DO wyczerpania myśli pozostaje już tylko OD i DO. Przyjrzyjmy się zatem temu, co niesie ze sobą rozpoznawalne oraz ciężarowi znaczącego, jaki nakładamy automatycznie na zidentyfikowane elementy. Możemy je nazwać, są to przecież przyimki. Oba mogą być wykorzystywane zarówno w kontekście czasu, jak i miejsca. Pierwszy z nich używany jest zwykle do wyznaczenia punktu lub momentu będącego początkiem ruchu, trwania, może wskazywać również kierunek. Drugi natomiast określa końcowy moment działania, czynności, przedmiotu. W rozpoznawalnym ponadto oba elementy OD-DO służą jedynie wyznaczaniu punktów, ważniejsze jest jednak to, co mieści się pomiędzy nimi. Bez owego słownego „wsadu” pozostają w stanie zawieszenia.

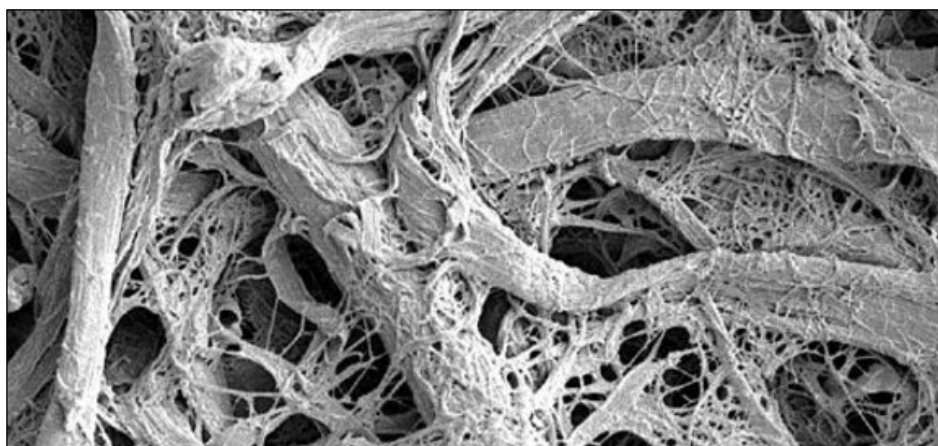
Tabela 5 Reprezentacje zasady uporządkowania /czasoprzestrzenie/. Opracowanie własne na podstawie wydawnictwa towarzyszącego wystawie retrospektywnej: „Pojęciokształty. Poezja konkretna (wybór tekstów z lat 1967-1993)”, BWA Wrocław 1994, b. s. Efekt czytania Systematyka.

Redukcja: zmniejszając się dystans					
relacje	oddalenia	zetknięcia	zazębienia	łańcuchowe	pokrycia
generacja plansz	$O \leftrightarrow D^{343}$	$O \leftrightarrow D$ przesunięcie plansz względem siebie	$O \leftrightarrow D$ przesunięcie plansz względem siebie	$O \leftrightarrow D$ poziome↔pionowe	$O \leftrightarrow D$
liczba plansz	14	16	32	16	4
liczba liter na jednej planszy	289	578	612	578	578
razem	czterdzieści cztery tysiące czterysta trzydzieści osiem (liter)				

Kolejne spojrzenie na wyobrażoną ścianę, na której rozmieszczone zostały plansze /czasoprzestrzenie/, każe zadać sobie pytanie, gdzie ukryło się owo ‘między’. Poszczególne litery nie są oczywiście ‘zawieszone’ w próżni. Czerń wsiąka

³⁴³ ‘O’ wchodzi na miejsce ‘D’ i na odwrót.

w białe tło planszy, wykonanej z jakiegoś materiału, na przykład papieru. Wodząc palcem po przedmiocie, wyczuwam jego strukturę, jego gładkość. Czy wobec tego chodzi o ten odkryty mniejszy bądź większy fragment białego tła pomiędzy 'OD' a 'DO', a nawet już pomiędzy 'O' i 'D'? O ten wciąż zmniejszający się dystans będący regułą uporządkowania? Jeśli przyjrzymy się bliżej owemu tłu, straci ono swoją ciągłość. To tylko jeden z możliwych obrazów, dostarczany przez oko. Wystarczy jednak spojrzeć przez szkiełko mikroskopu, by zobaczyć strukturę papieru w tysiąckrotnym przybliżeniu:



Fot. 59 Papier pod mikroskopem elektronowym.

Przypomina raczej sieć niż stabilne podłoże dla zidentyfikowanych liter. Paradoksalnie więc albo w ogóle nie ma tutaj czego wyznaczać, albo zaczynają mieszać i dublować się rozpoznawalne dotychczas funkcje, i odnawiany Pojęciokształt wpisuje się w ciąg tych, które w szczególny sposób uruchamiają 'obrzeża' języka.

Można by rzec, że w tym mikroświecie trzeba zatem poruszać się OD 'O' DO 'D' i OD 'D' DO 'O', albo raczej OD 'OD' DO 'DO', na to wskazuje właśnie tytuł. Brzmi to jakoś nieporęcznie, podejrzenie tautologicznie. OD którego 'O' lub 'OD' należałoby zresztą rozpocząć? Na którym 'O' albo 'DO' skończyć? „W którą stronę? W którą stronę?” – powtarza zagubiona Alicja [M. S., s. 20].

Poziom językowy wydawał się prosty, oczywisty. Tymczasem zetknięcie rozpoznawalnego, obciążonego znaczącym, z kombinatoryką elementów, zdecydowanie skomplikowało i tak już trudny do uchwycenia obraz. W świecie

Pojęciokształtu równomierne rozłożenie elementów, nietypowo budowane sąsiedztwa, pokazane w reprezentacjach, brak punktu wyróżnionego w zasadzie uniemożliwiają rozpoczęcie ruchu, nie mówiąc o jego zakończeniu.

Okazuje się, że pozostaje jedynie możliwość użycia owych dwóch elementów do odmierzania zarówno czasu jak i przestrzeni. Spróbujmy zatem raz jeszcze. Ruch znów jest po stronie Uczestniczącego. Początek? Dowolny. Kierunek? Ograniczony tylko tytułowym połączeniem OD-DO (sporna pozostaje kwestia łącznika, który z jakiegoś powodu wcisnął się pomiędzy dwa elementy). Warto na marginesie dodać jeszcze jeden sposób czytania, zgodny z funkcją */czasoprzestrzennie/*. Plansze, na których sąsiedztwo liter wyznaczone jest przez tak zwane przesunięcie jednej względem drugiej, uzyskały iluzję głębi. Ten wymiar był wprawdzie niedostępny w kompozycjach unistycznych, właśnie ze względu na swą iluzyjność, jednakże na kilku planszach pojęciokształtu dał możliwość czytania w kierunku „tak jakby do wnętrza tekstu” (w głąb). To rzadka możliwość i kolejny kierunek. Dzięki temu poruszając się zgodnie z lokalnymi regułami, trafia się nie ścieżkę-labirynt, pozbawiony ślepych uliczek. Docierając do brzegu, można zawrócić, albo zmienić planszę, bądź też „skoczyć” na drugi brzeg i udać się w dalszą podróż bez początku i końca.

Przygotowana reprezentacja jest tylko środkiem do uporządkowania tego rozbudowanego świata, którego nie da się ogarnąć jednym spojrzeniem na linii umysł-oko. Przenika ją duch redukcji, mającej w sobie coś z subiektywnego wyboru i daje złudne poczucie, że nadal stykamy się z całym światem. Tymczasem tabela nr 4 zestawiona z wyobrażoną ścianą pokazuje znaczne różnice. Poruszanie się wzdłuż osiemdziesięciu dwóch plansz sprawia, że na pierwszy plan wysuwa się raczej doświadczenie **zmieniającego się dystansu**, będącego miarą tego szczególnego chronotopu. Nie jest czymś substancjalnym, ani nawet wyobrażonym. To raczej ciąg relacji wzajemnego sąsiedztwa (rodzajów dystansu – oswajania i ponownego wzruszenia) na poszczególnych planszach, gdzie absolutne tło odniesienia może okazać się jakimś rodzajem iluzji, raczej siecią niż stabilnym podłożem, relacją ‘związania’, sferą działania pa\$ozyta. Obraz mikroskopowy papieru pokazał, że sieć liter rozpięta jest na sieci włókien. Podłoże okazuje się więc

konstytutywnym z punktu widzenia fizycznego istnienia Pojęciokształtu, otoczki, memento, inskrypcji; zbędnym dla dziedziny sensu.

Chronotop odmierzany dystansem wytwarza również szczególny rodzaj rytmu, który pozwolił odnowić się pracy w przestrzeni muzycznej. W 2008 roku powstała dźwiękowa realizacja */czasoprzestrzennie (OD-DO)/*, przygotowana przez Tadeusza Sudnika³⁴⁴. Dwa przeplatające się głosy, męski i żeński, realizują zmieniający się dystans i wzajemne nakładanie się plansz, konstruując swoje własne tło. Powtarzalność tych samych słów sprawia, że stają się one na powrót przezroczyste. Zostaje pochod dystansów. Warunek powstania relacji ('od...do') stał się relacją (OD-DO). Czystą relacją. Przepływem. Pochodem Pa\$ożyków.

/słowo/

Uchwycić chronotop */słowa/*. To zadanie raczej trudne. Prawie niemożliwe. Sposób jego istnienia przypomina wszystkie wspomniane powyżej realizacje: nie ma jednego ustalonego odgórnie wymiaru, Artysta kształtował go w odniesieniu do potencjalnej przestrzeni czy to kartki, czy ściany, potrzebne jest mu białe tło, i Uczestniczący, który go odnowi poprzez zetknięcie. Ale to wszystko już było. Trudno tu mówić o możliwościach redukcji czy uporządkowania. Pozostaje jeszcze jakieś niejasne przeczucie uciążliwej bezradności i to, co rozpoznawalne.

Ratunkiem może okazać się relacja między Uczestniczącym i Pojęciokształtem. Dzięki niej można pokusić się o wskazanie przynajmniej jednej reguły, jaką jest zasada odwrotnej proporcjonalności. Im prostszy układ, tym więcej możliwości nawiązania dialogu, interpretacji, uruchomienia skojarzeń tekstowych w sferze użycia. Zostać bowiem sam na sam z jednym */słowem/*, to trochę nie-swojo.

³⁴⁴ Dostępna na stronie internetowej galerii appendix2. Zob.: P. Sosnowski, *Czasoprzestrzennie*. Stanisław Dróżdż, [on-line] <http://oddo.appendix2.com/>, data dostępu 12. 05. 2012 r. Na muzyczny potencjał tego rodzaju sztuki zwróciła uwagę między innymi Victoria Pineda. Poezja konkretna będąc poezją właśnie, powinna nadawać się do 'recytowania'. W tym miejscu otwiera się możliwość adaptacji poematów konkretnych 'na głos' (jest to również rodzaj czytania). V. Pineda, *Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry*, „New Literary History” 1995, nr 26:2, s. 386. Jednym z efektów 'recytacji' wykorzystującej rytm */OD-DO/* była propozycja Sudnika.

Podjeżdżanie. Przydałoby się alibi, sposobność ucieczki, zasłonięcia się innymi słowami. Tymczasem można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że słowo /słowo/ pozostanie dla siebie jedynym właściwym kontekstem (autonomia) i jedyną możliwą zasadą (autodeterminacja). Jakże więc trudno będzie zatrzymać ciąg skojarzeń, by nie zgubić partnera w relacji, by przez przypadek nie uśmiercić swojego gospodarza. Jakże trudno oczyścić zdarzenie ze świata oswojonego.

Z drugiej strony, im bliżej niego stanę (na poziomie ruchu myśli), tym dalej mnie ta dziwna odśrodkowa siła wyrzuci. Od tekstu. Od odpowiedzialności za /słowo/. Dystans stworzony przez słowa, które staną pomiędzy Uczestniczącym i /słowem/, także zniszczą relację. Ten Pojęciokształt staje się swoim początkiem i końcem, pojawia się w centrum i tylko do siebie powraca. Jest więc tym, z czego pozostałe przywołane dotychczas Pojęciokształty rezygnowały. Czytanie nie może się więc rozpocząć od dowolnego punktu i trwać w nieskończoność. /Słowo/ to своя własna miara czasu i przestrzeni. Najmniejsza jednostka miernicza tego mikroświata. Dokładnie tyle, ile trwa rzut oka Czytelnika na Pojęciokształt.

Poza poziomem ruchu myśli jest jeszcze linia oczu i stóp, ciała. Im bliżej stanę? Nie mogę stanąć zbyt blisko, bo nie rozpoznam Pojęciokształtu. Nie mogę również za bardzo się od niego oddalić, bo stanie się czarnym punktem, albo zniknie zupełnie. Odruchowo wybieram więc najwłaściwszy dystans, który musi być obecny, jeśli chcę cokolwiek rozpoznać.

Zróbmy więc eksperyment, sprowokujmy Pojęciokształt. Zasada zachowania proporcji daje możliwość regulacji wielkości /słowa/ - począwszy od rozmiaru czcionki maszynopisu, przez druk na kartach antologii, ku planszowym realizacjom w galerii czy muzeum. Powiększmy go w wyobraźni bardziej, do ogromnego rozmiaru, aby poczucie bliskości stało się jeszcze bardziej krępujące. Przyglądanie się światu poezji konkretnej nauczyło nas, że Pojęciokształt, pomimo wielu różnych kształtów, pozostaje czymś uniwersalnym. Dlatego zmiany rozmiaru /słowa/ prędzej przekonają do tego, że to nie świat tekstu maleje lub rośnie, lecz Uczestniczący, który jedynie za pomocą oddalania i przybliżania się do

Pojęciokształtu reguluje, niczym Alicja, swój własny rozmiar. Stąd być może bierze się również (już po raz kolejny) poczucie zagrożenia. W zachwianiu wiary we własną tożsamość kształtu i imienia. Kim jestem w zdarzeniu ze światem Pojęciokształtów, jeśli mogę tylko/aż jako przedłużenie gestu Artysty, element uruchamiający i odnawiający Pojęciokształt, nosiciel treści formy, tymczasowe (bo śmiertelne) podłoże dla jego istnienia. To on jest poza miejscem i poza czasem. Ja muszę być natomiast nieprzerwanie odpowiedzialnym za zajmowane tylko przeze mnie miejsce tu-i-teraz. W ten zaskakujący sposób /słowo/, podobnie jak inne Pojęciokształty, przypomina o śmierci, o możliwości utraty 'Ja'. Wzrusza, będąc quasi-przedmiotem, odbiera 'Ja' i zaprasza do wspólnoty, prowokuje i wciąga.

Z drugiej strony – pozwala na odzyskiwanie utraconego 'Ja' nawet po śmierci tego, który swoim słowem, ciałem, gestem zapłacił za ucztę. Analiza świata poezji konkretnej Dróżdża pokazała, że zdarzenie z Pojęciokształtem sprawia, iż odtąd oboje – treści forma i Uczestniczący – wędrują już razem, przenoszeni co jakiś czas do sfery użycia, dzięki kolejnym Uczestniczącym, tworząc tymczasowe, ruchome wspólnoty 'My'.

Dominujący chronotop Pojęciokształtów

Interesujący nas zbiór reguł w rozumieniu wzoru możliwych ruchów oraz nowe zależności metryczne (geometria tego świata), to zatem nic innego jak artystyczny sposób opanowania pewnego historycznego i kulturowego chronotopu w postaci treści formy. Możemy do tych reguł i zależności dotrzeć dzięki analizie relacji zachodzących pomiędzy Pojęciokształtem a Uczestniczącym.

Dominujący chronotop poezji konkretnej Dróżdża nie jest sumą chronotopów poszczególnych Pojęciokształtów, ale wyłania się dzięki dialogowym stosunkom, widzianym z perspektywy bycia „poza” (element 'transgredientny'). Świat ten okazuje się zbiorem zdarzeń, z których każde ma swoją własną regułę tworzenia/czytania oraz wewnętrzne zależności metryczne, jak również ściśle

określony sposób publikacji. Poszczególne Pojęciokształty współistnieją w tym świecie, wraz z zamkniętą w sobie potencjalnością ruchu (zgodnie z właściwym sobie wzorem) oraz możliwością zmiany rozmiaru, kształtu i gotowością dostosowania się do przestrzeni, w której mają być publikowane.

Świat ten „ożywia się” oraz otrzymuje pewną wartość zawsze dzięki działaniu Artysty i/lub Odbiorcy (Uczestniczącego). Jest to efekt pracy na granicy między rozpoznawalnym i nowym.

Uniwersalny charakter świata poezji konkretnej Stanisława Dróżdża na poziomie ‘życia’ jest wynikiem dwóch nadrzędnych zasad: autonomii i autodeterminacji. Pojęciokształty same wypowiadają swój własny sens, nieprzerwanie go produkując dzięki obserwacji Uczestniczącego. Obie zasady nie pozwalają na swobodne przenoszenie reguł między światami (aktualnym i oswojonym), ale dają nam świadomość, że taki możliwy świat istnieje realnie, i że raz doń wszedłszy, mamy zawsze do niego dostęp dzięki pamięci, nawet jeśli jest to nędzna pamięć, działającej jedynie wstecz, jak powiedziała Biała Królowa³⁴⁵.

Pozostaje zatem najważniejsze pytanie, które pozwoli nam wreszcie dotrzeć do chronotopu poezji konkretnej Stanisława Dróżdża: gdzie możemy najpełniej obserwować interesujące nas relacje, stanowiące sieć, na której rozpinają się Pojęciokształty? Jednoznacznej odpowiedzi udzielił Artysta. Przypomnijmy:

(...) całą wymowę artystyczną każdy z tych tekstów, czy całe ich komplety, uzyskują w przestrzeni na wystawie³⁴⁶.

Otrzymujemy zatem dominujący **chronotop wystawy**. W galerii, w muzeum, w przestrzeni publicznej, wszędzie tam, gdzie Pojęciokształty realizują się w pełni w wyniku obserwacji Uczestniczącego, nawet jeśli pojawiły się już relacje pa\$ozytnicze. Zawsze punktem odniesienia, miejscem, do którego trzeba wracać, nawet jeśli dokonał się już proces transkrypcji Pojęciokształtu-wiru\$a na komórki pamięci Uczestniczącego-gospodarza, będzie wystawa. Generuje akcję i znaczenia,

³⁴⁵ L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła...*, op. cit., s. 176.

³⁴⁶ *Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński*, „Odra” 1999, nr 7-8, s. 81

aktywizuje i naznacza Uczestniczącego, jest siecią, na której rozpinają się relacje i przedmioty. Podczas wystawy i na wystawie dochodzi do zdærzenia, dzięki któremu można mówić o doświadczaniu reguł i zależności metrycznych świata poezji konkretnej Dróždza. Jedynie tam obserwowane są wspomniane wyżej relacje, i jedynie wystawa rozumiana jest jako b(rama) przez którą docieramy nareszcie do upragnionego ogrodu sensu.

Rozdział 4

W ogrodzie sensu

Nadszedł wreszcie czas, aby zatrzymać się przy trzecim wyróżnianym stanie gęstości Pojęciokształtów. Wspominaliśmy już o tym, że na poziomie memento, otoczki, inskrypcji, nie nadają się do interpretacji. Ta sfera należy całkowicie do pamięci i działania pa\$ożyta.

Tam, gdzie króluje użycie, rządzi również wytwarzane znaczenie, wynikające z zakłócającego działania pa\$ożytów. Pozostaje jednak pewna konsekwencja Stanisława Dróżdża, który zawsze dążył do publicznego wystawiania swoich prac, mówiąc o katalogach jedynie w kategoriach partytury, pewnego powtórzenia i punktu odniesienia. Tymczasem życie treściiformy najpełniej realizuje się w momencie zetknięcia ciała (oczu, rąk, stóp) człowieka, Uczestniczącego, z daną konkretną, ograniczoną czasowo i przestrzennie realizacją Pojęciokształtu.

Powróćmy raz jeszcze do fragmentu tekstu Tadeusza Nyczka, w którym pojawia się kategoria wzruszenia. Poezja **wzrusza**, a więc porusza i zmienia „aktualny stan pewnej rzeczywistości”³⁴⁷:

Gdy mówię: „jestem wzruszony”, daję znać, że stan mojego Ja (...) uległ zachwianiu, wytrąceniu ze stanu poprzedniego – równowagi, oraz, że owo Ja, przejawiające się w zmyśle i umyśle, aktualnie jest w ruchu³⁴⁸.

Była już mowa o stanie równowagi, o którym można mówić jedynie poza doświadczeniem, na poziomie teorii, abstrakcji. Zastanówmy się jednak, dlaczego ‘Ja’ uległo zachwianiu? W którym momencie nastąpiło wzruszenie? Aby odpowiedzieć na to pytanie, powróćmy raz jeszcze do sytuacji, w której uczestnik wystawy **po raz pierwszy** dobrowolnie wchodzi /między/, stając się Uczestniczącym. Załóżmy dodatkowo, że **nie zna języka polskiego**. Jest obcokrajowcem (obco-światowcem)

³⁴⁷ T. Nyczek, *Śladem wzruszenia*, op. cit., s. 22.

³⁴⁸ Tamże.

w podwójnym znaczeniu: jako człowiek nieznający języka i jako obcy, który zbliżył się do świata poezji konkretnej Stanisława Dróżdża. Przed wejściem widzi zapisany tytuł obiektu: „Między”. Nie zna tego słowa, jego znaczenia. Wchodzi do środka i, zanim zrozumie, dostrzeże rozłożone równomiernie litery, które są jak elementy układanki: ułożone w odpowiedniej kolejności przypominają tytułowe słowo „między” – na zasadzie dopasowywania klocków zgodnie z załączonym wzorem, odtwarzając tym samym ich właściwą kolejność, o czym była już mowa w trzecim rozdziale.

Moment percepcji, całkowitej koncentracji na konstrukcji (owego dopasowywania elementów) jest milczeniem. Kiedy doświadczam, jeszcze niczego nie wypowiadam, jeszcze biorę udział w uczcie, nie płacąc za nią szeptem, komentarzem, zapisem, recenzją. Ta chwila niepowtarzalna, pierwszego zetknięcia, to **nieskończony czas teraźniejszy**, poziom memento, tautologii, pamięci i życia: wówczas staję się tymczasowym ‘Ja’ w świecie poezji konkretnej Dróżdża. Dopóki ‘Ja’ jestem *między*, ‘Ty’ przestajesz istnieć, nawet jeśli fizycznie jesteś tuż *obok*. Moje *między* trwa, dokądkolwiek się udam, zamknięte w graniach wyznaczonych chronotopem wystawy.

W tej niekończącej się teraźniejszości Uczestniczący swoją obecnością umożliwia sens Pojęciokształtu³⁴⁹. Sens właśnie, jeszcze nie znaczenie³⁵⁰. Zaskakujący to moment, bo oczyszczony z pa\$ożyta. Okazuje się, że owa pełnia, o którą tak dbał Dróżdż, jest poszukiwanym miejscem ‘regulotwórczym’. Autonomicznym, to znaczy o spójnym i zamkniętym obiegu, i autodeterminującym (odsyłającym tylko do siebie

³⁴⁹ Działanie obcokrajowca oraz konieczna obecność Uczestniczącego sprawiają, że */między/* okazuje się rodzajem ‘przestrzeni prymitywnej’, która, jak pisał Tadeusz Sławek, ogranicza się „do najprostszego otoczenia, zbioru miejsc, których istnienie potwierdza się cielesną obecnością obserwatora (...)”. To dzięki niej Artysta (w naszym przypadku szerzej rozumiany Uczestniczący) może ignorować wszystko, co mieści się poza jego obecnością. T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1984, s. 25.

³⁵⁰ Zwróciła na to uwagę Abbie W. Beiman, pisząc, że odpowiedź czytelnika, jego reakcja, okazuje się znaczeniem („*meaning*”) poematu konkretnego. Doświadczenie poezji konkretnej opiera się więc na nośniku (materialnej realizacji poematu) i uczestnictwie/odpowiedzi (*participation/response*). A. W. Beiman, *Concrete Poetry: A Study in Metaphor*, „Visible Language” 1974, nr 8:3, s. 199. W przywołanym artykule autorka koncentruje się jednak na analizie poematu konkretnego jako metafory, rozumianej jako napięcie między podobieństwem i różnicą między werbalną i wizualną percepcją. Wydaje się jednak, że taka propozycja opiera się na konieczności rozdzielenia formy i treści w danym poemacie, co w przypadku poezji konkretnej jest niezgodne z jej założeniami.

na oczach Uczestniczącego, który pobudza go do wytwarzającego się sensu). Uczestniczący doświadcza *między*, jest *między*, tu-i-teraz. Na poziomie „bycia-tym-czym-jest” – uczestniczy w Pojęciokształcie takim, jakim on jest. Nieskończonym, tautologicznym, autoreferencjalnym³⁵¹. W tym momencie Uczestniczący opuszcza swój świat oswojony, zostawia go na chwilę, zapomina o nim. Świat możliwy poezji konkretnej Dróżdża jest w tym momencie jego całym światem, światem aktualnym. Jeszcze nie zaczęła się transkrypcja, jeszcze nie ma pożywki, plądrowania, inskrypcji, wystawa nie jest jeszcze cmentarzem wypełnionym pustymi memento. Jeszcze pamięć nie została zainfekowana, a mechanizmy obronne organizmu nie rozpoczęły aktu rozpoznawania tego, co widoczne i procesu identyfikacji: swój/obcy. Jeszcze nie ma pa\$ozyta.

Zwrócił na to uwagę Serres, pisząc:

Słowo, historia to tylko papier. Czym innym jest doświadczenie, szczególnie doświadczenie cierpienia. Otwórz swe oczy i uszy, otwórz drzwi, serce, dom, swe ramiona. Otwórz wszystko to, co filozofowie zazwyczaj chcą pozamykać. Otwórz wszystko, **lecz nie otwieraj swych ust** [podkr. – MK]. [S, s. 9]

Słowo to tylko papier, otoczka, memento. Jedynie doświadczenie – cierpienia, historii, słowa – to otwarcie się na tu-i-teraz, na sens, na pełnię.

Pozostaje zatem ostatnie pytanie do rozstrzygnięcia: jeśli dziedzina sensu, w swej pełni, może realizować się jedynie dzięki gatunkotwórczej sile chronotopu wystawy, musimy powrócić do możliwości przygotowywania kolejnych publikacji Pojęciokształtów, pozbawionych twórczego gestu Artysty.

³⁵¹ ‘Odniesienie do samego siebie’ było wielokrotnie podkreślane przez twórców poezji konkretnej, jako niezwykle ważna cecha ich dzieł. Przywołajmy słowa austriackiego poety konkretnego, Heinza Gappmayra: „Nowa poezja nie odnosi się do sytuacji pozajęzykowej, lecz do siebie samej; do swoich pojęć i do połączenia owych pojęć ze znakami, które je transportują”. H. Gappmayr, *alles=all*, w: *An Anthology of Concrete Poetry*, ed. E. Williams, New York, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, Inc., 1967, b. s. Przypomnijmy: Pojęciokształt-pa\$ozyt zawsze potrzebuje materialnego nośnika (otoczki), by móc przenikać do organizmu gospodarza, by móc się rozmnażać i mutować.

Pojęciokształty (pomijając kilka przykładów stałych ekspozycji) wystawiane były zawsze tylko 'od do', dostosowując się do aktualnie dostępnej przestrzeni, zmieniając 'szatę', rozmiar, konfigurację i miejsce wystąpienia.

Jakie rozwiązania-odpowiedzi są dopuszczalne? **Czy doświadczenie Pojęciokształtu w pełni nie będzie już nigdy możliwe?**

Zacznijmy od pierwszej propozycji: Pojęciokształty opanowują przestrzeń, artystom dziękujemy, żadnej innej wystawy już nie będzie. Skoro projekt był ściśle dopasowywany do każdej wystawienniczej przestrzeni, prace stały się niczym szata, uszyta specjalnie na miarę Galerii Foksal, bytomskiego Muzeum Górnośląskiego, Bunkra Sztuki w Krakowie czy frontu CKK w Katowicach. Ewentualnie zdejmowane na czas innych ekspozycji, łaskawie ustępując pola kolejnym artystom, wracałyby jednak za każdym razem, gdy galeryjna przestrzeń chociaż na moment zostaje pusta, 'naga'. 'Wypełnienie' Pojęciokształtami nie oznacza 'zasłonięcia' galeryjnego wnętrza. Ważne są bowiem zarówno plansze, jak również ich rozmieszczenie, odległość, margines, sąsiedztwo. Każda relacja punktu do punktu, zderzenia do zderzenia. Co więcej, galeryjna przestrzeń także mogła być bodźcem dla stworzenia nowego konceptu. Wystarczy przypomnieć wspomnienia Dróżdża z jego kontaktu z wnętrzem bytomskiego Muzeum Górnośląskiego:

Ładna sala, ale na jej środku bryła, obmurowany, obłożony kafelkami prostopadłościan – na litość boską, nie wiadomo, co z tym zrobić. (...) Po kilku dniach wpadłem na pomysł, że zrealizuję swoją dawną ideę. Polecilem okryć ten sześcian czarnym płótnem, kupić surową, bez wystroju wewnętrznego trumnę i żeby muzealny stolarz dorobił do niej bieguny. To tak wyglądało jak kołyska-trumna³⁵².

³⁵² *Rozmowy o sztuce (VIII)...*, op. cit., s. 87.

Fot. 60 S. Dróżdż „Eschatologia egzystencji”, Bytom, 1995 rok.



Wnętrze galerii okazało się impulsem, uruchamiającym relacje między Pojęciokształtami i Uczestniczącym (Autorem).

Druga propozycja dotyczy wystaw ‘powracających’. Są to więc kopie całych konfiguracji, prezentowane w tych samych salach. Zmienia się jednak rola kuratora wystawy, który, korzystając ze swojej wiedzy, doświadczenia, znajomości przedmiotu odpowiada za zorganizowanie i przeprowadzenie wystawy. W przypadku Pojęciokształtów Artysta włączał się aktywnie w prace kuratora, dokonywał wyboru prac i sposobu ich realizacji. Współpracując z Michałem Bieganowskim, w 1977 roku przygotowywał projekt */między/* na wystawę w warszawskiej Galerii Foksal. Wspominał ten moment wielokrotnie:

Proszę Pani, ja w pociągu jadącym z Wrocławia do Warszawy jeszcze nie wiedziałem jak to ma być zrobione. (...) byłem zdruzgotany, wiedziałem, że w Warszawie czekają już na tę pracę – Wiesław Borowski i inni, i co ja im powiem, że nie wiem, jak mam to robić...?³⁵³

Wystawę udało się zorganizować, pomysł narodził się rzeczywiście na trasie Wrocław-Warszawa, a realizacja */między/* stała się potem jedną z najbardziej rozpoznawalnych prac Dróżdża.

³⁵³ M. Dawidek Gryglicka, *Rozmowy ze Stanisławem Dróżdżem (fragmenty)*, op. cit., s. 268.

Byłoby to zjawisko przedziwne. Oto plakat:

Indywidualna wystawa prac Stanisława Dróżdża

„Pojęciokształty. Poezja konkretna (teksty cyfrowe, 12 plansz kwadratowych)”

z maja 1978 roku

powraca do Galerii Foksal!

Cóż jednak zrobić z powrotem do wrocławskiej Galerii Pod Moną Lisą? Albo do poznańskiej Galerii odNOWA? Pierwsza działała w latach 1967-1971, druga od 1964 do 1969 roku. Sytuacja się komplikuje. Wraz z powracającą wystawą musiałyby bowiem wrócić nieobecne galerie, o których pamięć przetrwała również dzięki wystawom. Sprzężenie zwrotne: galeria ‘uwiecznia’ wystawę, wystawa pociąga za sobą galerię. Katalogi tymczasem zostają rozproszone, rzadko gromadzone w czytelnich, albo w prywatnych lub publicznych zbiorach/kolekcjach. Dostęp do nich jest trudniejszy niż do większości publikacji książkowych, o szerszym nakładzie i tradycyjnym sposobie dystrybucji. W tym sensie rzeczywiście katalog ‘towarzyszy’ wystawie. Jest od niej tylko odrobinę bardziej trwały, tylko trochę łatwiej dostępny, jest Dokumentacją.

‘Powtórzenie’ wystawy pociąga za sobą poważne konsekwencje. Zostaje zniesione pojęcie kopii. Otrzymujemy bowiem każdą wystawę pierwszą, drugą, trzecią, itd. Nie ma też oryginału, pozostaje jedynie autentyczność – każdorazowe doświadczenie obecności i ‘bycia obecnym’, dzięki ‘powtórzonej’ jeden do jednego wystawie. Charakter Pojęciokształtów, ich kształt, forma, pozwalają wykonywać je wciąż na nowo, od strony technicznej nie ma żadnych przeciwwskazań. Wprawdzie /zapominanie/ nie zostanie już nigdy więcej wykonane rękoma Barbary Kozłowskiej, ale przetrwał i ‘zmartwychwstaje’ co rusz przestrzenny obraz, otoczka, memento. Argumentem przemawiającym za tym rozwiązaniem jest między innymi autonomia i autodeterminacja Pojęciokształtów. ‘Zamkniętość’ przestrzeni sprawia, że minione wystawy są rodzajem punktów w czasoprzestrzeni, którym każdorazowo przyporządkowuje się określone współrzędne (miejsce i czas trwania). Można dzięki temu stworzyć mapę występowania pojęciokształtów [1967+...]. ‘Powtórzenie’

wystawy byłoby odpowiednikiem drukowanej w większym nakładzie książki. Drugim wydaniem niepoprawionym. Jest to jednak proces czasochłonny i o wiele bardziej skomplikowany niż samo opublikowanie i powielenie książki. Wystarczy przypomnieć długotrwały proces przygotowawczy, poprzedzający wystawę */Alea iacta est/*, prezentowaną podczas 50. Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji. Już sama produkcja prawie trzystu tysięcy kostek, nie mówiąc o ich montażu, była przedsięwzięciem pobudzającym wyobraźnię zdecydowanie bardziej, niż obraz najbardziej sprawnej produkcji w najnowocześniejszej drukarni.

Powyższa propozycja jest również bezsilna wobec katowickiego */lub/*. Aby je 'powtórzyć', należałoby również skopiować cały budynek CKK... a przynajmniej jego frontową część. Wędrujące budynki to jednak mało prawdopodobna wizja.

Nie można również żądać dokładnego powtórzenia danej wystawy, gdyż oznaczałoby to zmianę świata poezji konkretnej Dróżdża w piekło martwych cieni, skazane na determinizm. Jak pisał Serres:

Powtórzenie zawsze oznacza śmierć. [S, s. 122]

Powtórzona harmonia przestaje być cudem. Tylko nowe ułożenie staje się **możliwością** pożądanego odchylenia od równowagi, stanem życia, dziedziną sensu. Przypomnijmy, Dróżdż podkreślał, że każda jego wystawa była **partyturą** dla przygotowujących kolejne ekspozycje: podążaj za nutami, jak pisał Serres [S, s. 134].

Katalog okazał się również przedłużoną obecnością Artysty. W jednym z wywiadów powiedział:

Kiedy daję komuś katalog mojej wystawy, to tak jakbym mu osobiście składał wizytę³⁵⁴.

Pozostaje wobec tego trzecie rozwiązanie, wystawy retrospektywne, przypominające wybrane prace lub ich realizacje, przygotowywane pod czujnym okiem kuratorów wystawy. Spoglądanie do katalogu, zaproszenie Artysty do swojego świata oswojonego, z nadzieją, że świat Pojęciokształtów znów będzie wzruszać, angażować, doprowadzać do zdarzeń.

³⁵⁴ S. Dróżdż, *Niewiele o sobie wiem*, notowała i opracowała Natalia Kaliś, w: *Między*. Fot. A. Świetlik, op. cit., s. 80.

Po śmierci Artysty została zrealizowana między innymi wystawa monograficzna, prezentująca całociowy dorobek poety: „Stanisław Dróżdż. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967 – 2007”, pokazana w Warszawie, Wrocławiu i Katowicach. Ponadto na przełomie 2012 i 2013 roku można było zobaczyć dwanaście pojęciokształtów oraz jeden wiersz tradycyjny „Na początku jest koniec”. Charakter tych wystaw, bardzo ważnych i potrzebnych dla „utrzymania przy życiu” Pojęciokształtów, najlepiej oddaje jednak przykład /zegarów/ pokazanych na wystawie „Stanisław Dróżdż. Czas | Między” w przestrzeni Galerii Muzalewska, w postaci fotografii pochodzących z archiwum rodzinnego artysty.

Po raz pierwszy projekt został zrealizowany podczas wystawy „Teksty cyfrowe” w Zakładzie nad Fosą (Wrocław), 13 października 1980 roku. Jednym z elementów była gabłota z dwudziestoma ośmioma identycznymi pod względem wielkości budzikami o zielonej obudowie, które, jak pisała Małgorzata Dawidek Gryglicka, kierownik Zakładu nad Fosą, Michał Bieganowski, sprowadzał z całej Polski³⁵⁵. Każdy z nich został odpowiednio ‘przestrojony’, aby poruszać się zgodnie z życzeniem Artysty. Jeden został rozłożony na części (fot. 61).

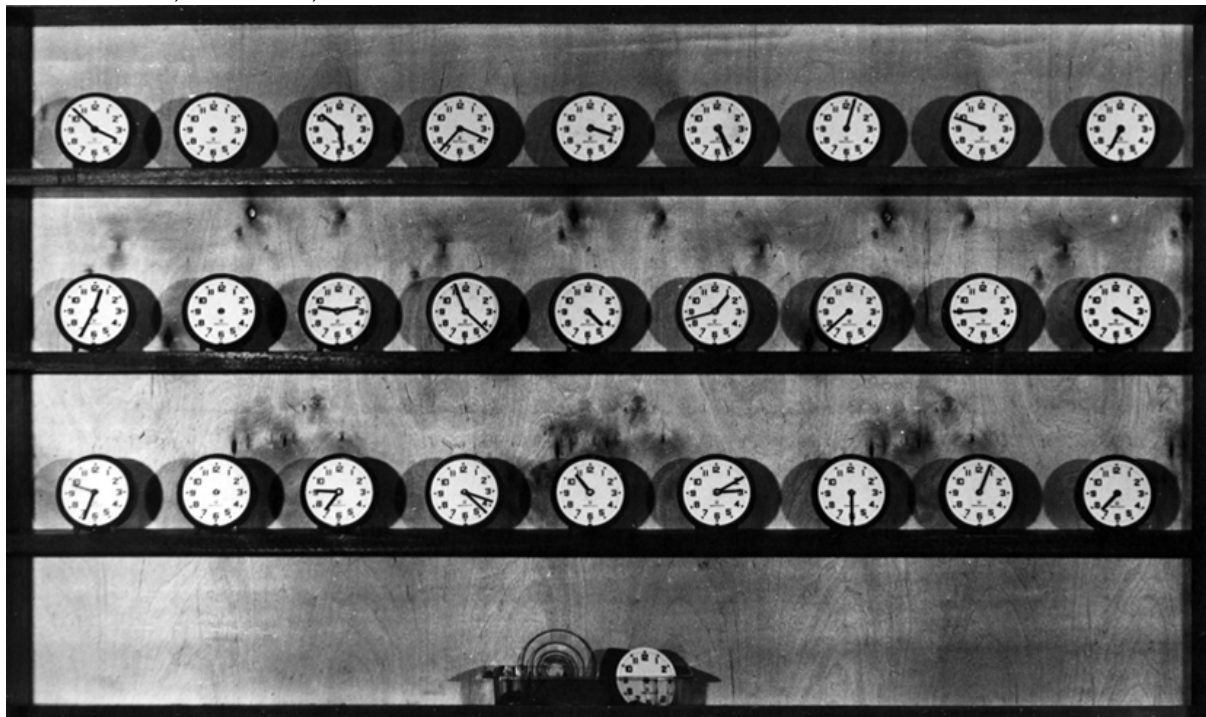
Jak pisał w swej recenzji Wojciech Sztukowski, zegary zostały podzielone na trzy części: w rzędach dokonano operacji na ruchu, w kolumnach na wskazówkach zegarów. Dołączono również 13 zdjęć robionych zegarom co godzinę, wraz z wydrukami wskazującymi miejsca na kuli ziemskiej, w których znajdowałyby się zegary w momencie wykonania zdjęcia³⁵⁶. W Galerii Muzalewska pokazane zostały właśnie fotografie trzynastu sytuacji (fot. 62).

³⁵⁵ M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., s. 229.

³⁵⁶ W. Sztukowski, *Bez konwencji*, „Sigma” 1983/1984, nr 1, s. 26.

Fot. 61 S. Dróżdź /zegary/

Stanisław Dróżdź. „Pojęciokształty. Poezja konkretna (teksty cyfrowe, 12 plansz kwadratowych)”, Galeria Foksal, Warszawa, 1978.



Fot. 62 S. Dróżdź /zegary/

Galeria Muzalewska, Stanisław Dróżdź „Czas | Między”. Poznań, 2012 rok.
Fot. Zdzisław Orłowski.



Na jednej z fotografii 'obecny' był Stanisław Dróżdź w przestrzeni wystawy „Zegary. Poza konkretem”, w Zakładzie nad Fosą. Zdjęcie zostało zrobione 8 maja 1981 roku. W tle widoczne są budziki o zielonej obudowie (choć fotografia jest czarno-biała). Zresztą, w ogóle nie wiadomo, czy były to budziki. W światach Dróżdża sam wygląd jeszcze o niczym nie świadczy, chyba że miałby znaczenie w dziedzinie sensu. Znając Dróżdżowską zasadę autonomicznego i autodeterminującego się świata, w którym reguły budowane są na nowo, na oczach Uczestniczącego, w oparciu o rozpoznawalne, możemy tylko stwierdzić, że Artysta zbudował fantastyczną maszynę do podróży w przestrzeni za pomocą zamkniętych w gablocie czasomierzy. Przewrotność tego urządzenia pozwala stwierdzić, że oto sam ruch wskazówek przenosi zegary z miejsca na miejsce, przy stałej prędkości wyznaczonej tym ruchem (bez konieczności fizycznej teleportacji). Innymi słowy, dzięki ruchowi obrotowemu, całe zegary zmieniają swoje położenie na mapie świata odniesienia. Choć pozostają obok siebie w gablocie, każdy z nich jest jednocześnie gdzie indziej. Oto kolejny przykład zasady sprzeczności w świecie poezji konkretnej Dróżdża. Zegary pozbawione wskazówek i ostatni, rozebrany na części, dopełniają całości, nie zostawiając żadnej szczeliny innym możliwym rozwiązaniom. Pierwsze są wszędzie. Ostatni – nigdzie. I z powrotem.

Podany przykład pokazuje również czym jest partytura, w odniesieniu do funkcji, jaką miały pełnić katalogi wystaw. Najwierniejszy opis może stać się wprawdzie źródłem dla wyobraźni odbiorcy, nie będzie jednak pomostem do doświadczenia obecności ('bycia w'). W przypadku zegarów brakuje przede wszystkim dźwięku dwudziestu siedmiu mechanizmów, ich barwy, rzeczywistej wielkości, wzajemnej odległości, prawdziwego ruchu wskazówek. Synchronicznego spojrzenia i zmysłowego odbioru. Jedyne, co pozostaje, to wgląd podczas poznańskiej wystawy w inną, dawno zakończoną wrocławską wystawę. Z roku 2012 do 1981.

Fot. 63 Podwójna obecność. Stanisław Dróżdż. „Zegary. Poza konkretem”, Zakład nad Fosą, Wrocław, 1981 rok.

//

Stanisław Dróżdż „Czas | Między”, Galeria Muzalewska, Poznań, 2012 rok.



Dziwny rodzaj teleportacji, a do tego jeszcze podejrzenie podwójna obecność Artysty, takiego małego, siedzącego pod gablotą, niczym ‘eksponat’. Czy Dróżdż uczestniczy nadal w wystawie „Zegary. Poza konkretem”? Czy raczej obecny jest na wystawie „Stanisław Dróżdż. Czas | Między”? We Wrocławiu? Czy w Poznaniu? W 1981 czy w 2012 roku? Tu i tu? Pomiedzy? Nigdzie? Oto rzeczywiste doświadczenie wielokrotnej obecności. Wystawa w wystawie jak niegdyś „baba w babie” Jerzego Ludwińskiego³⁵⁷.

³⁵⁷ Ludwiński recenzując wystawę Makarewicz i Dróżdża, zastanawiał się na ich wzajemnym niepowiązaniem, co zostało zasygnalizowane na początku rozdziału. Ostatecznie porównał ich sąsiedztwo do *bardzo pięknej rosyjskiej zabawki „baba w babie”*. Zob. J. Ludwiński, op. cit., s. 76.

Każda kolejna wystawa będzie więc przypominać trochę fotografie /zegarów/ pokazane w Galerii Muzalewska. Widać je wprawdzie, ale nie słyhać, pozbawione ruchu, martwe, utrwalone, z tą podejrzaną, podwójną obecnością zawieszonego poza czasem Artysty. Partytura eksponuje graficznie pewne związki między poszczególnymi partiami/elementami. Pozwala ująć dzieło w jego pełni. Ułatwia orientowanie się kompozytora i słuchacza w owej całości. Jeśli potraktujemy każdy z Pojęciokształtów jako odrębny samodzielny głos, tworzący harmonię z innymi głosami, prezentowanymi podczas wystawy, wówczas wyłania się obraz polifonii, równoległego prowadzenia odrębnych linii melodycznych, swoisty dialog poszczególnych chronotopów. W tym kontekście zdjęcie pochodzące z innej wystawy jest tylko/aż dodatkową linią melodyczną, wzbogacającą dzieło w swej pełni. Nie trzeba już obliczać odległości, zapamiętywać wymiary. Ten, kto uczestniczył w wystawach kierowanych ręką Dróždza, wyczuwa każde odchylenie, każde drobne nawet zafalszowanie, nie robione celowo, a jednak ciężące nad wystawami, które organizowane będą, miejmy nadzieję, w przyszłości.

Poszukiwanie dominującego chronotopu świata poezji konkretnej Stanisława Dróždza rozpoczęło się od analizy zaskakującego sposobu publikacji Pojęciokształtów. Świat ten uaktualniał się dzięki relacjom między treścioformami i Uczestniczącym, przenosząc Pojęciokształty ze stanu potencjalności do stanu użycia (relacje pa\$ozytnicze) oraz życia (dziedzina sensu).

Wychodząc zatem z ograniczonej czasowo i przestrzennie wystawy, powróciliśmy do niej w ostatnim rozdziale, odnajdując wreszcie dominujący chronotop. Wystawa okazała się rodzajem niezwykle spektaklu, relacją na której rozpięły się rekwizyty (treścioformy) oraz aktorzy (Uczestniczący).

Niech więc nie tracą nadziei ci wszyscy, którzy albo urodzą się za późno, albo też nie zdążyli doświadczyć obecności i „bycia obecnym” na wystawach Stanisława Dróždza. Istnieje cień szansy. Każda kolejna wystawa, ważna, potrzebna, będzie mutacją wystaw minionych, nadzorowanych przez Artystę. Wszystko w rękach kuratorów sztuki, komentatorów, uczestników, przyjaciół i adwersarzy, wszystkich, którzy noszą w sobie gen Pojęciokształtów.

W spektaklu relacji i reakcji, wzorów scenicznego ruchu, na końcu silnie zaznacza się bowiem 'nieobecna obecność' Artysty, który w wierszu opublikowanym w 1965 roku napisał:

Nigdy nie jestem...

Nigdy nie jestem całkowicie w sobie
bo jestem w innych, a inni są we mnie
w najprzeróżniejszych formach zależności
tacy jesteśmy jak się odbieramy
Ja tworzę innych a inni mnie tworzą
zgodnie ze sobą nie z tym co nieznane
A tak się znając nie znamy się wcale³⁵⁸

W tle zapisanych słów słyhać już szum Pojęciokształtu-pa\$ozyta, agresji artystyczno-poznawczej, świata oswojonego, rozpoznawalnego, odkrywanego własnego 'naparstka', Uczestniczącego... Dwa lata później Stanisław Dróżdź napisze swój pierwszy Pojęciokształt - /zapominanie/.

³⁵⁸ S. Dróżdź, *Nigdy nie jestem...*, „Odra” 1965, nr 9.

Spis fotografii:

Fot. 1

S. Dróżdż, */słowo/*; Kolekcja : Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Technika wykonania: pleksi; fot. J. Gładkowski;

źródło:

<http://otwartazacheta.pl/index.php?action=view/object&objid=534&colid=3&catid=8>

Fot. 2

S. Dróżdż */klepsydra/*

Wystawa w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu,

2 II 1968 r., dokumentacja, wykonanie: S. Kurtyka.

Źródło: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji. Stanisław Dróżdż mówi*, Kraków-Warszawa 2012, s. 35.

Fot. 3

S. Dróżdż */optimum/*

Wystawa w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu,

2 II 1968 r.,

źródło: archiwum rodzinne S. Dróżdża.

Fot. 4

S. Dróżdż */zapominanie/*

wyk. Barbara Kozłowska, źródło: <http://drozd.art.pl/02020101.htm>

Fot. 5

S. Dróżdż */zapominanie/*

wyk. Stanisław Kurtyka, źródło: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji*, op. cit., s. 212.

Fot. 6

Zapowiedź wystawy Stanisława Dróżdża „Eschatologia egzystencji”, prezentowanej w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu, w 1995 roku.

Źródło: archiwum rodzinne S. Dróżdża.

Fot. 7

S. Dróżdż */koło/*

Galeria 72, Chełm, 1995 rok. Źródło: archiwum rodzinne S. Dróżdża.

Fot. 8

S. Dróżdż / *Alea iacta est* /

Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji, 2003 r., fot. A. Świetlik,

źródło: <http://www.drozdz.art.pl/1203011202.htm>

Fot. 9

S. Dróżdż / *samotność* /

źródło: S. Dróżdż, *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, Galeria odNOWA, Poznań 1969, b. s.

Fot. 10

S. Dróżdż, *Klepsydra*, Centrum Sztuki Współczesnej Akademia Ruchu, Warszawa 1990. Fot. M. Kłoskiewicz.

Fot. 11, Fot. 12, Fot. 14

Wybrane etapy realizacji pracy S. Dróżdża / *Alea iacta est* / podczas Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji. Źródło: S. Dróżdż, *Alea iacta est. 50th International Art. Exhibition La Biennale di Venezia*, Warszawa 2003. Fot. M. Michalak, P. Sosnowski, A. Świetlik, J. Trybułowski, M. Zadrozna.

Fot. 13

Intuicyjny początek.

Fot. 15

S. Dróżdż / *Alea iacta est* / , fragment.

Fot. A. Świetlik, źródło : <http://www.drozdz.art.pl/12030112.htm>

Fot. 16

S. Dróżdż / *Alea iacta est* / (księgi), fragment. Fot. A. Świetlik.

źródło: <http://www.drozdz.art.pl/12030113.htm>

Fot. 17

Przestrzeń galerii jest jak scena w teatrze.

S. Dróżdż. *Pojęciokształty*. Galeria Kwartal, Wrocław, 1975 rok.

Źródło: archiwum rodzinne S. Dróżdża.

Fot. 18

S. Dróżdż / *ludzie/człowiek* / (fragment)

Przybliżanie/oddalanie Pojęciokształtu.

Galeria Muzalewska, wystawa *Czas/Między*, 2012 rok, fot. M. Kłoskiewicz.

Fot. 19

Chronotop / *Alea iacta est* / S. Dróżdża. (fot. brak informacji).

W tle „biały szum”, na środku stół, instrukcja oraz kości.

Źródło: <http://www.drozdz.art.pl/1203011204.htm>

Fot. 20

S. Drózdź, /białe-czarne/

źródło: <http://www.drozdz.art.pl/02020114.htm>

Fot. 21

S. Drózdź /początekoniec/

źródło: <http://www.drozdz.art.pl/12020120.htm>

Fot. 22

S. Drózdź /życie-śmierć/

źródło: <http://www.drozdz.art.pl/12020108.htm>

Fot. 23

Rozłożony Pojęciokształt /życie-śmierć/ S. Drózdźa. Opracowanie własne.

Fot. 24

S. Drózdź /antynomie/

Fot. 25

S. Drózdź /między/

Bunkier Sztuki, Kraków 2001, fot. Małgorzata Dawidek Gryglicka.

Źródło: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., b. s.

Fot. 26

S. Drózdź /zapominanie/

wyk. Barbara Kozłowska, źródło: <http://drozdz.art.pl/02020101.htm>

Fot. 27

Drózdź /zapominanie/

Galeria Muzalewska, Poznań 2012, fot. M. Kłoskowicz.

Fot. 28

S. Drózdź /koło/

Galeria Kwartal, Wrocław, 1975 r.

Źródło: archiwum rodzinne S. Drózdźa.

Fot. 29

S. Drózdź /zapominanie/

źródło: S. Drózdź, *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, Galeria odNOWA, Poznań 1969, b. s.

Fot. 30

S. Drózdź /Język i Matematyka/

źródło: <http://www.drozdz.art.pl/02020106.htm>

Fot. 31

S. Drózdź / *mikro-makro* /

Strona czasopisma „Meble”.

Źródło: „Meble” 2002, nr 5, s. 17.

Fot. 32

S. Drózdź / *mikro-makro* /

Fasada domu w Hünfeld.

źródło: <http://www.drozd.art.pl/02030109.htm>

Fot. 33

S. Drózdź / *przed, po, za* / (fragment)

źródło: <http://www.drozd.art.pl/0202013504.htm>

<http://www.drozd.art.pl/0202013505.htm>

<http://www.drozd.art.pl/0202013506.htm>

<http://www.drozd.art.pl/0202013507.htm>

Fot. 34

S. Drózdź / *poza* /

Na wystawie każda plansza osobno, w porządku horyzontalnym.

Źródło: <http://www.drozd.art.pl/02020119.htm>

Fot. 35

S. Drózdź / *klepsydra* /

Dwie powtórzone konfiguracje. Opracowanie własne na podstawie wydania „Stanisław Drózdź. Klepsydra”. Centrum Sztuki Współczesnej Akademia Ruchu. Warszawa 1990.

Fot. 36

S. Drózdź / *lub* /

Centrum Kultury Katowice im. Krystyny Bochenek, 2013 rok, fot. M. Kłoskiewicz

Fot. 37

S. Drózdź / *klepsydra* /

Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, 2013 rok, fot. M. Kłoskiewicz.

Fot. 38

S. Drózdź / *samotność* /

Źródło: <http://www.drozd.art.pl/02020104.htm>

Fot. 39

S. Drózdź / *samotność* /

fot. J. Gładkowski, źródło: Galeria Zachęta, <http://otwartazacheta.pl>

Fot. 40

Dróżdź / *samotność* /

Źródło: S. Dróżdź, *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, op. cit., b. s.

Fot. 41

Nadzór konserwatorski nad wykonaniem /między/ Stanisława Dróżdźa, na podstawie projektu artysty (z Kolekcji MOCAK-u), 2011, dokumentacja MOCAK-u. Na zdjęciu: Zofia Kerneder.

Źródło: <http://mocak.pl/nie-taki-konserwator-konserwatywny-z-zofia-kerneder-rozmawia-katarzyna-wincenciak>

Fot. 42

S. Dróżdź / *białe warcaby* /

Źródło: <http://drozdz.art.pl/02030114.htm>

Fot. 43

R. Woźniak, „Figura i tło”, 2008, olej, płótno, 160x215 cm

„Płądrowgrafia”, Appendix 2, Warszawa, grudzień 2009 - luty 2010.

Źródło: „Exit” 2010, nr 2,

[on-line] <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=34&id=608&lang=pl>

Fot. 44

R. Woźniak, „Lewituje”, 2009, olej, płótno, 80x10 cm

„Płądrowgrafia”, Appendix 2, Warszawa, grudzień 2009 - luty 2010.

Źródło: „Exit” 2010, nr 2,

[on-line] <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=34&id=608&lang=pl>

Fot. 45

„Między”. Fot. A. Świetlik, op. cit., b. s. Perspektywa lecącej muchy.

Fot. 46

„Między”. Fot. A. Świetlik, op. cit., b. s. Strona tytułowa.

Fot. 47

S. Dróżdź / *między* /

wystawa "Stanisław Dróżdź — Początek i koniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967-2007", CKK, Katowice. Fot. M. Kłoskiewicz.

Fot. 48

S. Dróżdź / *między* /

Bunkier Sztuki, Kraków 2001, fot. Małgorzata Dawidek Gryglicka.

Źródło: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk poezji...*, op. cit., b. s.

Fot. 49

S. Dróżdż /*między/ /zapominanie/*

Wystawa w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu, 1968, dokumentacja, wykonanie: S. Kurtyka. Źródło: *Odprysk poezji...*, s. 32.

Fot. 50

S. Dróżdż /*było, jest, będzie/*

Wystawa w WiMBP we Wrocławiu, 1968, dokumentacja, wykonanie: S. Kurtyka. Źródło: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk...*, op. cit., s. 34.

Fot. 51

S. Dróżdż /*klepsydra/*

Wystawa w WiMBP we Wrocławiu, 1968, dokumentacja, wykonanie: S. Kurtyka. Źródło: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk...*, op. cit., s. 35.

Fot. 52

S. Dróżdż /*klepsydra/*

Wystawa „Czas/Między”, Galeria Muzalewska, Poznań 2012-2013 r.

fot. M. Kłoskowicz

Fot. 53

S. Dróżdż /*klepsydra/*

Wystawa „Stanisław Dróżdż. Pojęciokształty. Zbigniew Makarewicz.

Rozbiór d(g)ramatyczny przedmiotu”.

Galeria Pod Moną Lisą, Wrocław 1968. Fot. A. Hawalej.

Źródło: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk...*, op. cit., s. 41.

Fot. 54

S. Dróżdż /*klepsydra/* (fragment)

ćwiczenie w czytaniu: będzie to, co było, jest to, co będzie, było to, co jest.

Źródło: Stanisław Dróżdż. *Klepsydra*”. Centrum Sztuki Współczesnej Akademia Ruchu.

Warszawa 1990 (b. s.).

Fot. 55

S. Dróżdż /*koło/*

Dwóch uczestników wystawy zorganizowanej w Sławkowie w 1975 r.

Źródło: *Dzieje Sławkowa*, red. F. Kiryka, Wyd. Secesja, Kraków 2001, s. 479 (zdjęcie ze zbiorów Towarzystwa Miłośników Sławkowa).

Fot. 56

S. Dróżdź /koło/

fot. A. Kwiecień

Źródło: <http://magazyn.o.pl/2010/natalia-kalis-zachowawcza-wystawa-stanislawa-drozdza-cs/opl-drozdz-poczatekoniec-4/>

Fot. 57

Jerzy Ryba na tle Pojęciokształtu, Galeria Kwartal, Wrocław 1975, (autor zdjęcia – brak informacji).

Źródło: M. Dawidek Gryglicka, *Odprysk...*, op. cit., b. s.

Fot. 58

S. Dróżdź / *czasoprzestrzennie*/ (fragment)

Źródło: <http://drozdz.art.pl/0202010901.htm>

Fot. 59

Papier pod mikroskopem elektronowym.

Źródło: <http://www.geekweek.pl/papier-pod-mikroskopem-elektronowym/327616/>

Fot. 60

S. Dróżdź „Eschatologia egzystencji”, Bytom, 1995 rok.

Źródło: <http://drozdz.art.pl/02030106.htm>

Fot. 61

Dróżdź /zegary/

Stanisław Dróżdź. „Pojęciokształty. Poezja konkretna (teksty cyfrowe, 12 plansz kwadratowych)”,

Galeria Foksal, Warszawa, 1978.

Źródło: <http://drozdz.art.pl/02030102.htm>

Fot. 62

S. Dróżdź /zegary/

Galeria Muzalewska, Stanisław Dróżdź „Czas | Między”. Poznań, 2012 rok. Fot. Zdzisław Orłowski.

Źródło: <http://www.galeriamuzalewska.pl/page.php>.

Fot. 63

Podwójna obecność. Stanisław Dróżdź. „Zegary. Poza konkretem”,

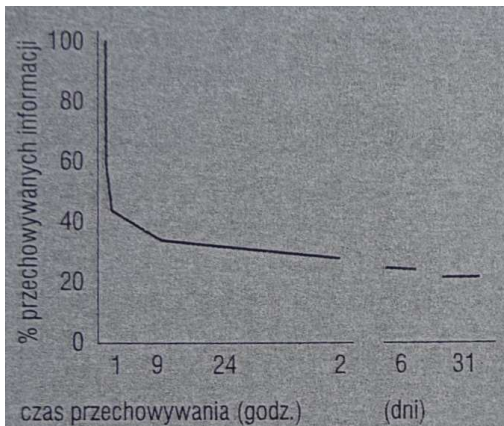
Zakład nad Fosą, Wrocław, 1981 rok. Źródło: archiwum rodzinne artysty//

Stanisław Dróżdź. Czas | Między, Galeria Muzalewska, Poznań, 2012 rok.

Źródło: http://www.galeriamuzalewska.pl/files/Drozdz_Czas-Miedzy.pd

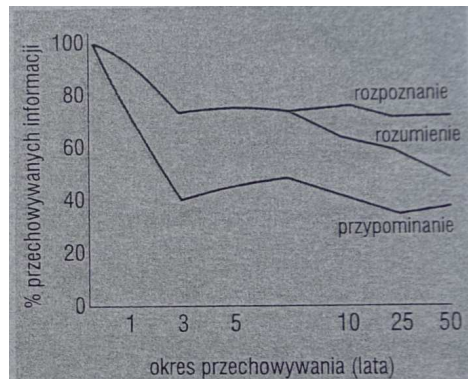
Aneks

Trzy Krzywe zapominania: Hermanna Ebbinghausa, Harry'ego P. Bahricka i Marigold Linton. Źródło: T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2001, s. 201-202.



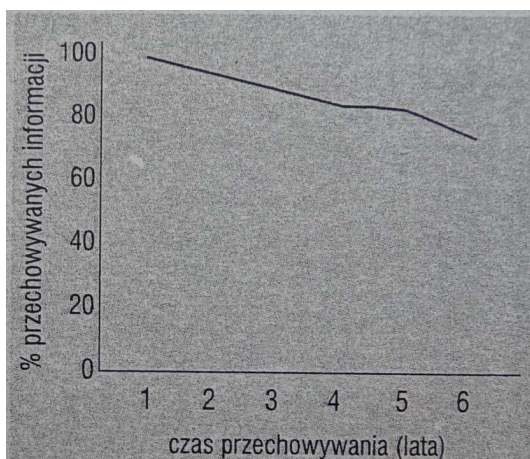
RYCINA 5.10 Krzywa zapominania Ebbinghausa

Ponad połowa materiału (zgłoski bezsensowne) została zapomniana w ciągu pierwszej godziny. Poczynając od drugiego dnia od momentu opanowania listy zgłosek bezsensownych, krzywa spłaszcza się i proces zapominania ulega wyraźnemu spowolnieniu.



RYCINA 5.11 Krzywa zapominania Bahricka (1984)

Bahrick badał przechowanie materiału obejmującego znajomość języka hiszpańskiego, którego badani uczyli się w szkole. Po ukończeniu szkoły nigdy nie posługiwali się tym językiem. W przeciwieństwie do innych omawianych w tej ramce badań Bahrick wykorzystywał trzy różne miary przechowania. Każda z nich daje nieco inne wyniki, aczkolwiek kształt wszystkich trzech krzywych jest dość podobny.



RYCINA 5.12 Krzywa zapominania Linton (1975)

Linton zapamiętywała informacje z własnego życia osobistego (opis badania zamieszczamy w rozdziale 6). Zapisywała codziennie na osobnych karteczkach po co najmniej dwa zdarzenia. Karteczki wrzucała do pudełka, a następnie po upływie pewnego czasu losowała karteczki z pudełka i starała się przypomnieć dane zdarzenie.

Bibliografia

Poezja konkretna:

An Anthology of Concrete Poetry, ed. E. Williams, New York, Villefranche, Frankfurt: Something Else Press, Inc., 1967.

Arnheim R., *Language, Image and Concrete Poetry*, in: tegoż, *New Essays on the Psychology of Art*, London: University of California Press, 1986.

Beiman A. W., *Concrete Poetry: A Study in Metaphor*, „Visible Language” 1974, nr 8:3.

Bense M., *Mała estetyka abstrakcyjna*, przeł. W. Wirpsza, „Nurt” 1970, nr 3.

Bocian M., *Dokąd?*, „Nowy Wyraz” 1976, nr 9.

Borowski W., *Krzyżowa droga słowa*, „Exit: Nowa Sztuka w Polsce” 2002, nr 2.

Burzyński T., *Konkretne pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 4.

Burzyński T., *Najłatwiej wzruszyć ramionami*, „Gazeta Robotnicza” 1971, nr 286.

[Burzyński T.] Buski T., *W głąb języka czyli o poezji konkretnej*, „Gazeta Robotnicza” 1978, nr 28.

Campos A. de, *The Concrete Coin of Speech*, trans. J. Tolman, „Structurist” 1972/1973, nr 12.

Campos A. de, Campos H. de, Pignatari D., *Pilot Plan for Concrete Poetry*, trans. J. Tolman, w: H. de Campos, *Novas. Selected Writings*, Ed. A. S. Bessa, O. Cisneros, Illinois: Northwestern University Press, 2007.

Campos H. de, *Concrete Poetry – Language – Communication*, trans. A. S. Bessa, w : tegoż, *Novas. Selected Writings*, Ed. A. S. Bessa, O. Cisneros, Illinois: Northwestern University Press, 2007.

Chaciński S., *O młodej literaturze ziem nadodrzańskich. Ankieta „Kontrastów”*, „Kontrasty” 1968, nr 6.

Cobbing B., Mayer P., *Niektóre mity o poezji konkretnej*, przeł. A. Szuba, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12.

Dawidek Gryglicka M., *Geografia gramatyki i gramatyka geografii, czyli dlaczego Wrocław?* w: *Jednodniówka*, Muzeum Współczesne Wrocław, 16. 12. 2011 r.

Dawidek Gryglicka M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków-Wrocław 2012.

Dawidek Gryglicka M., *Odprysk poezji. Stanisław Dróżdż mówi*, Kraków-Warszawa: Korporacja Ha!art – NCK, 2012.

Dawidek Gryglicka M., *Rozmowy ze Stanisławem Dróżdżem (fragmenty)*, „Dyskurs” 2010, nr 10.

Deptuła B., *Bez słów*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 15.

Dróżdż S., *Alea iacta est. 50th International Art. Exhibition La Biennale di Venezia*, Warszawa 2003.

Dróżdż S., *Język to gra*, Poznań: Galeria Muzalewska, 2007.

Dróżdż S., *Między*, fot. A. Świetlik, red. D. Sosnowska, P. Kaniecki, Warszawa: Fundacja Propaganda, 2011.

Dróżdż S., *Nigdy nie jestem...*, „Odra” 1965, nr 9.

Dróżdż S., *Poezja strukturalna. Pojęciokształty*, Galeria odNOWA, Poznań 1969.

Dróżdż S., *Pojęciokształty*, „Odra” 1968, nr 12.

Dróżdż S., *Wpis do Księgi Pamiątkowej z okazji Dni Sławkowa*, 30. 05. 1976 r., maszynopis, źródło: Archiwum rodzinne Artysty.

Dróżdż S., Makarewicz Z., *Pojęciokształty. Rozbiór dramatyczny przedmiotu*, „Odra” 1968, nr 12.

Dzieduszycki A., *Sztuka w procesie samozniszczenia*, „Odra” 1971, nr 2.

Finke U., *Kurt Schwitters's Contribution to Concrete Art and Poetry*, “Forum for Modern Language Studies” 1973, nr 9:1.

Finlay I. H., *poezja konkretna. concrete poetry*, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000.

Garbala M., *Kronika. Spotkania autorskie*, „Agora” 1968, nr 19.

Gomringer E., *Poetry as a Means for the Structuring of a Social Environment*, trans. M. E. Cory, „Visible Language” 1976, nr 10:3.

Grochowiak S., *Słówko do neoromantyków*, „Kultura” 1972, nr 6.

Hajduga J., *Czy to jest wiersz?* „Radar” 1976, nr 9.

Jarecka D., *Polscy artyści na 50. Biennale w Wenecji. Na drzewie rozpiął namiot*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 142.

Jestem tradycjonalistą... Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Paweł Majerski, „Opcje” 1998, nr 3.

JOD, *Noty i notatki*, „Kamena” 1968, nr 9.

Krupiński A. K., *Sztuka albo nic*, „Student” 1971, nr 12.

Kunda B. S., *Poezja konkretna – szkic sytuacyjny*, „Studia Estetyczne” 1973, t. X.

Kunda B. S., *Poezja konkretna – sztuka czy szarlataneria?* „Poezja” 1970, nr 6.

Kuryłek D., *Stanisława Dróżdża "pojęciokształty" w pustej przestrzeni*, „Obieg.pl” 05. 05. 2010, [on-line] <http://www.obieg.pl/teksty/17144>

Kwiatkowski J., *Felieton poetycki*, „Twórczość” 1972, nr 10.

Lechicka A., *Dla „Szpilek”... odwiedziła wystawę „Pojęciokształty” w Galerii „Foksal” PSP*, „Szpilki” 1971, nr 41.

Ludwiński J., *Konkret i „Baba w babie”, „Odra”* 1968, nr 12.

Łoziński J., *Stanisław Dróżdż – poeta konkretny, „Twórczość”* 2002, nr 11/12.

Łubowicz E., *Poza granicami wyobraźni. Rozwój formy i koncepcji prac Stanisława Dróżdża, „Dyskurs”* 2010, nr 10.

Makarewicz Z., *Poetyka zapisu. O poezji, poezjografii i poezji „konkretnej”, Wrocław 2011, [on-line] http://szubzda.pl/mc/docs/Poetyka_zapisu.pdf*

Mula S., *Galeria El*, w: *Filmoteka Muzeum Sztuki Nowoczesnej*, [on-line] <http://www.artmuseum.pl/filmoteka/?l=0&id=540> [materiał filmowy]

Nyczek T., *Śladem wzruszenia, „Poezja”* 1971, nr 3.

Piechal M., *Poezja pozasłowna, „Poezja”* 1970, nr 4.

Pineda V., *Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry, „New Literary History”* 1995, nr 26:2.

„Poezja” 1976, nr 6.

Poezja konkretna a/i inne/różne dziedziny sztuki. V Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Krytyczna, Sławków, 1990.

Poezja konkretna. III Ogólnopolska Sesja Teoretyczno-Literacka, Pałac Kultury Zagłębia, Dąbrowa Górnicza, 1981

Poezja konkretna. Sesja Teoretyczno-Literacka, Akademicki Ośrodek Teatralny Kalambur, Wrocław, 1979.

Poezja konkretna, wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977. Oprac. S. Dróżdż, Wrocław: Akademicki Ośrodek Teatralny Kalambur, 1978.

Potocka M. A., *Poezja konkretna, „Odra”* 1975, nr 4.

[Roszewski W.] *Adwersarz, Huzia na Juliana Sorela!, „Fakty i Myśli”* 1970, nr 6.

[Roszewski W.] Adwersarz, *Mewa na koniu*, „Fakty i Myśli” 1970, nr 11.

[Roszewski W.] Adwersarz, *Nie ma łysych*, „Fakty i Myśli” 1969, nr 25.

Rozmowy o sztuce (VIII). Ze Stanisławem Dróżdżem rozmawia Jaromir Jedliński, „Odra” 1999, nr 7-8.

Sagan L., *Druga wystawa Pod Moną Lizą*, „Odra” 1968, nr 4.

Schmidt S. J., *Perspectives on the Developement of Post-Concrete Poetry*, “Poetics Today” 1982, nr 3.

Shaw M. L., *Concrete and Abstract Poetry: The World As Text and the Text As World*, „Visible Language” 1989, nr 23:1.

Skwarczyńska S., *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych*, w: *też, Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa: PAX, 1975.

Sławek T., *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.

Sławek T., *‘Poza’ tekstami Stanisława Dróżdża*, w: S. Dróżdż, *Pojęciokształty. Poezja konkretna*, Wrocław: BWA, 1994.

Sławek T., *Przed-teo, za-logia. Stanisława Dróżdża teologia przyimków*, „Anthropos” 2007, nr 8-9.

Sławek T., *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice: Uniwersytet Śląski, 1984.

Słonimski A., *Poezja „konkretna”*, „Tygodnik Powszechny” 1976, nr 29.

Solt M. E., *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington: Indiana University Press, 1971.

Sosnowski P., *Słowo Stanisława Dróżdża*, w: S. Dróżdż, *Między*, fot. A. Świetlik, red. tegoż, P. Kaniecki, Warszawa: Fundacja Propaganda, 2011.

Stanisław Dróżdż. początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna, red. E. Łubowicz, Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki, 2009.

Stażewski H., *MIĘDZY. O wystawie Stanisława Dróżdża*, maszynopis, archiwum Galerii Foksal [1977]. Przedruk w: S. Dróżdż, *Między*, fot. A. Świetlik, red. D. Sosnowska, P. Kaniecki, Warszawa: Fundacja Propaganda, 2011.

Szukamy poetów... konkretnych, „Tygodnik Kulturalny” 1968, nr 17.

Świetlik A., *Dróżdż zagrał słowem, odbiłem muchą*, w: S. Dróżdż, *Między*, fot. A. Świetlik, red. D. Sosnowska, P. Kaniecki, Warszawa: Fundacja Propaganda, 2011.

Sztukowski W., *Bez konwencji*, „Sigma” 1983/1984, nr 1.

Trojanowska I., *„Dzieła sztuki są to zwłoki...”*, „Głos Wybrzeża” 1971, październik [brak numeru, brak strony].

Vos E. M., *Concrete Poetry as a Test Case for a Nominalistic Semiotics of Verbal Art*, Universiteit van Amsterdam, Amsterdam 1992.

[Waśkiewicz A. K.] *akw, Polska poezja konkretna? „Twórczość”* 1969, nr 7.

Waśkiewicz A. K., *Sprawa Stanisława Dróżdża*, „Fakty i Myśli” 1970, nr 4.

Wende W., *Poezja wizualna. Atak na kodeks poprawności językowej*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 11-12.

Zapis protokolarny wystąpienia Stanisława Dróżdża, w: IV Biennale Form Przestrzennych. Zjazd Marzycieli, Laboratorium Sztuki, Galeria EL, Elbląg, 1971.

E. Żabski, *Poezja a nauka*, „Agora” 1969, nr 25.

Chronotop i pa\$ozyt:

Bachtin M., *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, w: M. Bachtin, B. Bursow, M. Chrapczenko, *Wokół problemów realizmu*, Warszawa: PIW, 1977.

Bachtin M., *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa: PIW, 1986.

Bachtin M., *Formy vremeni i chronotopa v romane*. W: tegoż, *Voprosy literatury i èstetiki: issledovaniâ raznyh let*. Moskva: "Hudožestvennaâ literatura", 1975.

Bachtin M., *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, przeł. W. Grajewski, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa: Czytelnik, 1982.

Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa: PIW, 1970.

Bachtin M., *W stronę filozofii czynu*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1997.

Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives, N. Bemong, P. Broughart and Others (eds.), Gent: Academia Press, 2010.

Clifford J., *Response*, "Social Analysis" 1990, nr 29.

Czaplejewicz E., *Nowy Bachtin*, w: M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa: PIW, 1986.

Danow D. K., *Literary Models and the Study of Narrative*, "American Journal of Semiotics" 1987, nr 3/4.

Duwakin W., *Rozmowy z Michaiłem Bachtinem*, przeł. A. Kunicka, Warszawa: Fundacja Aletheia, 2002.

Gabriel H. P., *Prescribing Reality: The Preface as a Device of Lirterary Realism in Auerbach, Keller and Stifter*, "Colloquia Germanica" 1999, nr 32:4.

Todorov T., *Dziedzictwo Bachtina*, przeł. W. Grajewski, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, Kraków: Universitas, 2009, t. 2.

Ulicka D., *Dlaczego Bachtinowski „chronotop” nie jest metaforą?* „*Studia Litteraria Polono-Slavica*” 2008, nr 8.

Ulicka D., *Powieść mą widzę ogromną... (wprowadzenie do antologii)*, w: *Ja – Inny. Wokół Bachtina*, red. D. Ulicka, Kraków: Universitas, 2009, t.1.

Vlasov E., *The World According to Bakhtin: On the Description of Space and Spatial Forms in Mikhail Bakhtin Works*, “*Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes*” 1995, nr 37.

Serres M., *The Parasite*, trans. L. C. Schehr, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1982.

Serres M., Latour B., *Conversations on Science, Culture and Time*, trans. R. Lapidus, USA: The University of Michigan Press, 1998.

Pozostałe:

Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.

Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.

Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, Warszawa: PWN, 1983.

Carroll L., *Alicja w krainie czarów*, przeł. A. Marianowicz, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1969.

Carroll L., *Alicja w Krainie Czarów. Po drugiej stronie lustra i co tam Alicja znalazła*, przeł. R. Stiller, Warszawa: Wyd. Alfa, 1990.

Carroll L., *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław: Wydawnictwo Jasieńczyk, 1994.

Carroll L., *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław: Wyd. Jasieńczyk, 1994.

Cassirer E., *O teorii względności Einsteina. Studium z teorii poznania*, przeł. P. Parszutowicz, Kęty: Wyd. Marek Drzewiecki, 2006.

Davies P., *Zagadka czasu*, przeł. S. Bajtlik, „Świat Nauki” 2002, nr 11.

Einstein A., *Mój obraz świata*, przeł. S. Łukomski, Warszawa: Wyd. M. Fruchtmann, 1935.

Friedman M., *Einstein, Kant, and the Relativized A Priori*, in: “Constituting Objectivity. The Western Ontario Series In Philosophy of Science” 2009, Vol. 74.

Froula Ch., *Quantum Physics/Postmodernism Metaphysics: The Nature of Jacques Derrida*, „Western Humanities Review” 1985, nr 39:4.

Gołosz J., *Spór o naturę czasu i przestrzeni. Wybrane zagadnienia filozofii czasu i przestrzeni Johna Earmana*, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2001.

Immunologia, red. M. Jakóbisiak, Warszawa: PWN, 1998.

Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2001.

Kant I., *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, przeł. B. Bornstein, Warszawa: PWN, 1993.

Kartezjusz (R. Descartes), *Medytacje o pierwszej filozofii wraz z zarzutami uczonych mężów i odpowiedziami autora*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa: PWN, 1958.

Kierkegaard S., *Pojęcie lęku*, przeł. A. Szwed, Kęty: Antyk, 2000.

Kosseleck R., *Dzieje pojęć. Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, przeł. J. Merecki, W. Kunicki, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2009.

La Fontaine J. de, *Człowiek i wąż*, przeł. W. Noskowski, w: tegoż, *Bajki*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1988.

Lewis D., *Światy możliwe*, przeł. U. Żegleń, w: *Metafizyka w filozofii analitycznej*, red. T. Szubka, Lublin: Tow. Nauk. KUL, 1995.

Maruszewski T., *Psychologia poznania*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2001.

Miszewski M., *Czas teraźniejszy*, „Odra” 1968, nr 2.

Oswald J., *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*, [on-line]
<http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>

Saint-Exupéry A. de, *Mały Księżę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa: PAX, 1990.

Szklowski W., *Wskrzeszenie słowa*, przeł. przeł. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. M. R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970.

Strzemiński W., *Wystawa nowej sztuki w Wilnie*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.

Sztuka jako odcisk palca. Ze Zdzisławem Beksińskim rozmawia Waldemar Siemiński, „Nowy Wyrz” 1976, nr 4.

Wheeler J., *The Universe as Home for Man. Puzzles attached to consciousness, the quantum principle, and how the universe came into being suggest that the greatest discoveries are yet to come*, „American Scientist” 1974, vol. 62, nr 6.

Wimański T., *Galeria AT*, „Exit. Nowa Sztuka w Polsce” 1998, nr 1.